الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الشعرية العربية

بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : الشعرية

إعداد الطالب :

عبد السلام بادي

إشراف الأستاذ الدكتور:

عزالدين بوبيش

لجــنة المــناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جــامعة باتنة	رئيسا
أ.د عز الدين بوبيش	أستاذ التعليم العالي	جــامعة باتنة	مشرفا ومقررا
د السعيد لراوي	أستاذ محاضر	جــامعة باتنة	عضوا مناقشا
د عمر عيلان	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :1431/ 1432 هـ - 2010/ 2011م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقـــدمة :

لقد كانت النهضة العربية بعامة و الأدبية منها بخاصة تشق سبيلها في فعل البناء اعتمادا على جدل بين طرفي ثنائية (القديم /الحديث) بشكل لا تختلف فيه ظاهريا عن السبيل التي سارت فيها النهضة الغربية بعامة و الأدبية منها بخاصة ، إلا أن الاختلاف الجوهري بين النهضتين كامن على مستوى هذه الثنائيـــة، و بخاصة في طرفها المتعلق بالحديث؛ ذلك أن جديد الغرب كان غربيا فكانت النهضة الغربية صراعا بين قيمها القديمة وقيمها الجديدة، بينما جديد العرب كان في معظمه ولايزال غربيا ، فكانت النهضة العربية بموجب ذلك صراعا بين القيم العربية القديمة و قيم الغرب الجديدة، هذه الأخيرة التي غزت العالم العربي بعامة وعالمه الأدبي بخاصة بمجموعة من النظريات والرؤى والمناهج والإجراءات ،أدهشت الذهن العربي، وزعزعت ثقته بذاته، وحملته على مراجعته ذاتَه في ضوء هذا الوافد ، وفي ظل هذا التردد العربي بين الأنا والآخر نشأ الأدب العربي الحديث إبداعا ونقدا بين مراجعة التراث ومحاولة تخطيه من جهة ،وبين إعجاب بالمقتنى الغربي وحيطة منه من جهة ثانية، ما جعل هذه المرحلة من تاريخ العرب عامة وتاريخ أدبه خاصة توصف بالحرجة والمحوجة إلى وقفة تأمل،حيث أسالت الوقفة كثيرا من الحبر في تناول قضايا هذه الفترة على عدة مستويات ؛ منها من تناولها تحت عنوان: أزمة العقل العربي ، ومنها من تناولها تحت عنوان: العولمة وتداعياتها ، أو تحت عناوين مختلفة مثل: الغزو الفكري ، الغزو الثقافي ، صدام الحضارات،المثاقفة، إشكاليات الهوية ،...إلخ .

في هذا السياق – سياق رد الفعل العربي تجاه الوافد الغربي في الاتجاهين – يأتي الحديث عن الشعرية العربية كما لو كان قراءة في قراءة الذات العربية ذاتها في إحدى صورها الأبقى والأنقى؛ في صورتها الأدبية، على اعتبار من أن الأدب يقدم أنقى صورة عن الأمم وأبقاها، يأتي الحديث عن الشعرية العربية من أجل الوقوف على حدود الأنا الأدبية وموقعها من الآخر، بحثا في الخصوصية العربية، في ظل المقتنى الغربي و في معادلة التأثير والتأثر، حيث يصوغ البحث إشكاليته تحت سؤال : كيف يقرأ النقد العربي المنجز الأدبي العربي في ضوء هذه المعطيات ؟.

ولعل البحث في هذا المجال يستمد أهميته- بدءا- من كونه يتناول موضوعا أدبيا في ظاهره ، فكريا ثقافيا تاريخيا حضاريا في جوهره، ومن انضوائه- ثانيا- تحت مقولة "**الشعرية**" على اعتبار أنها موضوع قديم وجديد في آن واحد ؛ أما القدم منه؛ فلأنه يمتد على زهاء خمسة وعشرين قرنا بدءا من مؤلف "أرسطو" (*384 /322ق* م) (**فن الشعر**) كما هو متداول في الترجمة العربية باعتباره أول مؤلف عنى بوضع نظرية للأدب ، و أما الجدة منه؛ فلأن الشعرية في طبعتها الجديدة من أكثر المصطلحات النقدية تداولا ، ومن أبرز موضوعات النقد المعاصر ؛ على اعتبارها موضوعا يعنى بصياغة قوانين الإبداع على معبر من محايثة، تبحث جوهر الإبداع في ذات الإبداع – بدءا من مساعي شكلانيي الروس- للعودة بالدرس الأدبي من الخارج إلى الداخل ،و تأميمه ذاته قصد تمكينه قدرا أكبر من العلمية، وهي الغاية التي ينشدها الدرس النقدي المعاصر .

على أن بحثنا الموسوم بـــ (**الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ**) يتناول موضوع الشعرية العربية محصورا بين الناقد الشاعر الجزائري "جمال الدين بن الشيخ" والناقد الشاعر السوري "علي أحمد سعيد" الذي يكني عن نفسه بــ"أدونيس"، وبالتالي فهو حديث عن شعرية من ناقد مغربي من جهة وشعرية من ناقد مشرقي من جهة ثانية ،حيث يسعى البحث إلى تقديم مشهد متكامل للشعرية العربية مراعيا في ذلك عنصر التنوع ،كما أن الحديث عن الشعرية عند " ابن الشيخ " حديث عن ناقد وشاعر عربي متغمط مهتضم؛ قلما نعثر في الكتابات العربية عن إشارة إلى جهوده النقدية رغم كونه واحدا من سفراء الثقافة العربية لدى الغرب، وهو ما يجعل من البحث في جانب منه اكتشافا وتعريفا بالرجل وجهوده النقدية ؛ أما عن الشعرية العربية عند "أدونيس"، ولئن كان هذا الأخير كثر تناوله في الدراسات النقدية إلا أن تناوله في سياق المقارنة بين آرائه النقدية وغيرها من الرؤى تحت عنوان واحد موضوع جدّة لم يسبق إليه التناول – في حدود علمي المتواضع – وسيهدف البحث في هذا السياق إلى الوقوف على اختلاف وجهات النظر في الشعرية العربية من جهة ،وعلى ائتلافها من جهة أخرى ، وبناء على الرؤيتين سأحاول تقديم صياغة لموضوع الشعرية العربية يمكن الحديث من خلالها عن آفاق الشعرية العربية .

ولقد تعين أن موضوع الدراسة يفرض جملة من المناهج بحسب الحاجة والاقتضاء، حيث سيعتمد البحث **المنهج التاريخي** من خلال اقتفاء أثر الشعرية من حيث المفاهيم والأصول، فأهم المحطات البارزة فيها ، ويتعلق الأمر بالمدخل والفصل الأول من البحث، كما سيعتمد من ناحية أخرى **المنهج التحليلي والتركيبي** من خلال تحليل الآراء وإعادة تركيبها في متصور يختزل ما بها من استطرادات وتضارب انطلاقا من رد المقولات إلى بعضها و إعادة تقديمها على وجه من الاتفاق ، وهذا على صعيد الفصلين الثاني والثالث، أما الفصل الأخير؛ فيجدر به **المنهج المقارن** بمفهوم المدرسة الأمريكية التي لا تراعي عوامل التقاطع التاريخي في الأعمال ،ولا تتحرى علاقات التأثير والتأثر بقدر ما تعنى بأوجه الاختلاف و الائتلاف فيها .

وفي ظل هذا التصور المنهجي جاء البحث موزعا على فصول أربعـــة، يتصدرها مدخل موسوم بـــ: **الشعرية : المفهوم والأصول** ،عنى بالوقوف على مصطلح الشعرية من حيث المفاهيم والأصول ،حتى إذا ما استوت الشعرية واضحة عنى الفصل الأول الموسوم بـــ:**المحطات البارزة في الشعريـــة** بالوقوف على أهم محطات الشعرية بدءا من جهود الشكلانية الروسية مرورا بشعرية (الوظيفة الشعرية) عند "رومان ياكوبسون" ، انتهاء عند (شعرية الانزياح) عند "جون كوين"، هذا على مستوى الشعرية في طبعتها الغربية، لينتقل الفصل إلى الحديث عن أبرز محطتين للشعرية في طبعتها العربية ممثلتين بنظرية (عمود الشعر) كما استوى تخريجها على يد "المرزوقي" في مقدمته لديوان الحماسة لـــ "أبي تمام" من جهة وبنظرية (النظم) لـــ "عبد القاهر الجرجاني" من جهة ثانية.

وإذا كانت النظريتان السابقتان متعلقتين بالشعرية العربية في التراث النقدي، فإن الفصلين الثاني والثالث عنيا بالشعرية العربية في طبعتها الحديثة ؛حيث خصص الفصل الثاني للناقد "أدونيس" موسوما **بـــ : الشعرية العربية عند أدونيس (شعرية المراجعة والاستدراك**) على اعتبار أن جهود الناقد موزعة على قسمين ؛ قسم عنى بمراجعة الشعرية العربية كما استوت في أعمال الشعراء والنقّاد القدامى المنظرين لها من خلال شعرية الشفوية بدءا من الهاجس الذي صدرت عنه (هاجس القبول) والوقوف عند خصائصها ، فمرورا

بشعرية الكتابة التي هي تجسيد لهاجس التساؤل، و ما لها أيضا من خصائص ، أما القسم الثاني من الفصل فعني بالاستدراك على ما وقفت عليه المراجعة في القسم الأول بمقترح نظرية للشعر من لدن "أدونيس" في شكل رأب لثلمة النظرية التراثية التي شخصها على معبر من مراجعة.

أما الفصل الثالث فموسوم بـــ : **الشعرية العربية عند جمال الدين بن الشيخ (شعرية الحقل المقيد**)، وقد عنى بالوقوف على حدود بنية (القصيدة – الشكل) كما أسماها "ابن الشيخ" بدءا من الخلا قها في بنية مركز ثقافي أتاحها الطابع المدني للعاصمة بغداد في إبّان الدولة العباسية، فوقوفا عند العناصر المكونة للبنية من وزن، وإيقاع و بيت و قافية، وما تفرضه كل بنية من إلزامات وما تقيمه بينها من تعالقات شكلت في مجملها حقل شعرية مقيدة .

ثم أما الفصل الرابع و الأخير من البحث والموسوم بـــ: **من المقارنة إلى المكاملة نحو أفق للشعرية العربية** ، فقد وزع على محاور ثلاثة ؛ أولها محور المقارنة بين الطرحين، طرح "جمال الدين بن الشيخ" وطرح " أدونيس" من حيث أوجه الاختلاف والائتلاف بين الرؤيتين على مستوى المنطلقات والرؤى والمنهج والنتائج، وثانيها محور المكاملة بين الطرحين بقصد بناء متصور للشعرية العربية، ليخلص البحث إلى المحور الأخير المتعلق بالحديث عن آفاق الشعرية العربية على معبر من البت في أهم إشكالاتها (إشكالية المراجعة ، إشكالية المصطلح، إشكالية المنهج) .

ولقد عوّل البحث أساسا على أعمال الناقدين ؛حيث اعتمدت مؤلفات "أدونيس" متعلّقها بالشعرية العربية (كتاب الثابت و المتحول بأجزائه ، مقدمة للشعر العربي، سياسة الشعر، الشعرية العربية ، كلام البدايات ، فاتحة لنهايات القرن، زمن الشعر، بالإضافة إلى المنتقى الشعري الذي وضعه تحت عنوان ،(ديوان الشعر العربي) بأجزائه الثلاثة)، أما من جهة "جمال الدين بن الشيخ"، فاعتمد البحث كتابه الرائد (الشعرية العربية)، ودراسة له في الأنسكلوبيديا العالمية بعنوان (الغنائية في الشعر العربي)، كما اعتمد له حوارا مطولا في مجلة (الكرمل) بعنوان: (الإبداع العربي بين الشعري والمتخيل) ، هذا من حيث المصادر

التي انبنى عليها البحث ، أما المراجع فقد اعتُمد كل ما له علاقة بموضوع الشعرية بصفة عامة والشعرية العربية بصفة خاصة والشعرية عند الناقدين بصفة أخص بالإضافة إلى الأعمال النقدية التي تخدم الموضوع من قريب .

أما عن الصعوبات التي واجهت البحث فتمثلت في قلة الدراسات حول "ابن الشيخ" ما جعل الاشتغال على عمله النقدي اجتهادا خاصا غير مستفيد من دراسات سابقة عليه، بخلاف الكم الهائل من الدراسات التي أحيطت بها أعمال "أدونيس" ، ما جعل فعل الدراسة المقارِنة مربكا بعض الشيء .

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أحمد الله على ما أمدني به من قوة وصبر، وأشكر أستاذي المشرف الدكتور "عزالدين بوبيش" الذي لم يبخل علي بنصحه وسداد توجيهه إلى أن وصل البحث غايته المرجوة، وبالله التوفيق .



الشعريـــة : المفهـــوم و الأصـــول

تمهيد

1 – مفهوم الشعرية.

2- أصول الشعرية.

تمهـــيد :

إن البحث في الشعرية من خلال المفهوم والأصول يعد مدخلا ملحا لموضوع الدراسة؛لأنه يتناول بعض القضايا التي سوف تغدو فيما بعد متكأ أساسيا لما سيأتي من فصول ، ولئن كان الحديث عن الشعرية لا يستقيم إلا على معبر من قضايا تعتبر بنودا عريضة في موضوع الشعرية ، إلا أنه وقصد ضبط سيرورة البحث شطر المقصد الذي وضع من أجله ،وهو المحدد في عنوان البحث: (الشعرية العربية بين أدونيس و جمال الدين بن الشيخ)، فإن البحث سيغض الطرف عن كثير من الجزئيات في مبحث الشعرية التي قد يكلف الخوض فيها خروجا إلى مجالات لا يتسع لها مقام البحث ، من أجل ذلك سيُكتفى بالإشارة فقط إلى المراجع التي تناولت هذه الجزئيات ، ثم إن الحديث عن الشعرية العربية لا مندوحة له عن الحديث عن الشعرية في أصولها الغربية ، وهذا من باب تأصيل الأصول والعودة بالكلام إلى مصادره قصد الوقوف على أبعاد موضوع الشعرية مفهوما ومنهجا واشتغالا ، فأهم الأقطاب الفاعلة فيها ، ليتسنى بعد ذلك الحديث عن الشعرية في طبعتها العربية ، ولعل أجدر القضايا بصدارة الكلام مفهوم الشعرية اللغوي والاصطلاحي، وأصولها كنظرية أدبية .

1- مفهوم الشعرية :

تعود الأصول اللغويةلكلمة الشعرية في منبتها الغربي إلى الكلمة الإغريقية (***poiètikos***) التي تحولت في اللغة اللاتينية إلى كلمة (***poetica***)[*]، والتي بدورها انحدرت منها كلمة (***poetics***) بالإنجليزية ، وبالفرنسية كلمة (***poétique***) [1] ، وتختلف دلالة هذه اللفظة على مستوى اللغة الواحدة بحسب ما تحيل عليه الكلمة ؛ ففي اللغة الفرنسية–مثلا– إذا حُملت اللفظة على التأنيث (***féminin***) دلّت على ما هو عليه المعنى في مؤلف "أرسطو"(***Aristote***) (**فن الشعر**)؛ أي على نظرية في الأنواع الأدبية ونظرية في

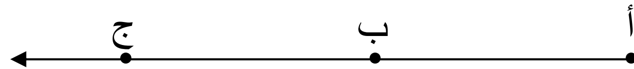
[*] – لتتبع تغيرات مصطلح الشعرية زمنيا في أصوله الغربية ينظر : عبد السلام المسدي : المصطلح النقدي ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ،تونس ، دط ، دت ، ص 86 وما بعدها .

[1] ـــ ينظر : يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات، (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم) ، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د ط ، 2007، ص 13.

الخطاب، أما إذا حُملت اللفظة على التذكير(***masculine***) أخذت معنى جوهر الشعر؛ لكن بتحققه في نص غيـــر شعري ؛ كأن يكون ذلك في روايـــة مثلا ،أما إذا حملت اللفظة على أنها صفـــة (***adjective***) ، فإنها تحيل على الصفة من لفظـــة (الشعر) كما في قولك: فن شعري (***art poétique***) ، مشيرا بـــذلك إلى فن له قواعد تحكمه[1]. هذا من حيث الاشتقاق اللغوي للكلمة . على أن مقابل الكلمة في اللغة العربية ليس محسوما في لفظة الشعرية ؛ بل إن المصطلح جوبه بمجموعة من الترجمات ، وقد اعتمد البحث كلمة (**الشعرية**) من أجل حسم انطلاقة حازمة ، على أن للبحث وقفة مع هذه النقطة في موضع مناسب [*] .

أما من الناحية الاصطلاحية للكلمة ، فلعله يتوجب الانطلاق بدءا من الأصول النقدية الأولى لمقولة الشعرية قبل أن تستوي مصطلحا أدبيا « **في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوّأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر**»[2]، إلا أنه، ولأسباب منهجية، ربما يتعذر الكلام عن الشعرية وفق تسلسل زمني ينطلق من الأصول الأولى وصولا بها عند آخر نقطة تقف عندها الآن ، ويمكن حصر أسباب ذلك في أمرين:

1/ إن تكوينية الشعرية كنظرية لم تحدث وفق مراحل زمنية متناسلة ومترابطة بالشكل الذي يمكن اختصارها في محور زمني بهذا الشكل :



حيث تمثل كل من:(أ) ، (**ب**) ، (**ج**) محطات على مستوى هذا التكوّن عبر مسار زمني، أين يُفترض أن يكون تطور التكوينية بين المحطة (**ج**) والمحطة (**ب**) أمتن مما هو عليه بين المحطة (**ج**) والمحطة (أ) ؛ فلو افترضنا أن المحطة (أ) هي الفترة المتعلقة بالأدب الإغريقي، وأن المحطة (**ب**) هي الفترة المتعلقة بأدب القرون الوسطى ، وأن المحطة (**ج**) هي الفترة

---

[1] ـــ ينظر : *Joelle gardes- tamine,marie claude : dictionnaire de critique littiraire, cérés éditions, 1998, p 224.*

[*] – ينظر : الفصل الأخير من البحث .

[2] ـــ يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، ص 9.

المتعلقة بأدب العصر الحديث ، نجد أن الشعرية في ظل هذا المسار التاريخي عرفت انقطاعا على مستوى عصر القرون الوسطى ما يجعل العلاقة بينها في العصر الحديث والعصر الإغريقي أمتن وأكثر قابلية للتواصل والتكامل منها مع مرحلة القرون الوسطى ، الأمر الذي يجعل الحديث عن الشعرية وفق منطق كرونولوجي متعذرا .

2 / إن الحديث عن الشعرية – كنظرية حديثة – بقصدية التأصيل ليس من قبيل المراجعة لتاريخ تكوينية هذه النظرية والبحث عن التعالق بين أولها وآخرها ، بقدر ما هو بحث عن أوجه التشابه فقط ؛ لأن الحديث عن شعرية "أرسطو" مثلا كأصل لنظرية الشعرية في طبعتها الحديثة يأتي في سياق ما يمكن تسميته بإعادة الاعتبار لمنهج "أرسطو" ومبادئه في التعامل مع الظاهرة الأدبية ، تماما كما فعلت البنيوية حين أعادت الاعتبار لمبادئ الشكلانية الروسية؛ حيث « **لم تُكتشف نصوص الشكلانيين الروس إلا بعد فترة بفعل التيار الذي أحدثته المدرسة البنيوية** »[1] ، ولهذا الاعتبار يتخذ الحديث عن موضوع الشعرية منطلقا له المفهوم الذي تشكلت به الشعرية في طبعتها الحديثة في النقد الحديث والمعاصر، ثم العودة بالمفهوم إلى الأصول .

يرى "تودوروف"***(tzvetan Todorov)*** أن الخطاب الناشئ حول الأدب — والذي ينشأ مع نشأة الأدب ذاته – يتجسد في موقفين « **يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة ، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة** »[2]، فيسمّي الأول تأويلا ويسمّي الثاني علما ، على أن هذا الأخير ينظر إلى النص الأدبي نظرة بنيوية تجعل منه تجليا لبنى كامنة فيه تنتظمها قوانين داخلية مما يجعل الاشتغال على مستوى نص أدبي بهذا المفهوم « **هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجا لها**»[3]، بخلاف التأويل الذي يهدف — كاشتغال على مستوى النص الأدبي – إلى وصف الأثر المفرد وتعيين معناه ، الأمر الذي يتيح مبدئيا استنتاج ثلاثة تعارضات بين العلم والتأويل وهي :

[1] ــ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، ط4، 2005، ص 60.

[2] ــ تزفيتان تودوروف : الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص 20.

[3] ــ المرجع نفسه، ص 22.

1. التأويل يعنى بنماذج أو عينات من النصوص الأدبية على محيَدة من نصوص أخرى، بينما العلم شمولي من حيث نظرتُه، لا يعنى بعينة أدبية بقدر ما يعنى بالأدب ككل.
2. التأويل يعنى بالمتحقَّق (النص محل الاشتغال) أي المدونة المتجلية ، بينما يعنى العلم بالمجرد المتوقَّع (البنية التي تعد النصوص الإبداعية واحدة من تجلياتها).
3. التأويل – بوصفه وصفا كاستنتاج مما تقدم - ينتهي إلى تشكيل خطاب هو النص محل الاشتغال ذاته في أحسن الأحوال ؛ لأن « **الوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه**»[1]، بينما ينتهي العلم إلى تشكيل ميتانص أو خطاب جديد يتكون من متصورات مجردة غير معطاة سلفا.

على أن هذه التعارضات لم تكن لتعني الانفصال التام بين هذين الموقفين من النص الأدبي، بل لطالما تواجدا على مستوى الخطاب الواحد . وفي ظل هذا التوازي جاءت الشعرية «**فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية ، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع،... إلخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته؛فالشعرية مقاربة للأدب "مجردة " و "باطنية" في الآن نفسه**»[2]، مما يجعل من الشعرية بهذا المفهوم حسما لهذا التوازي القائم بين التأويل والعلم لصالح هذا الأخير، على أنها قيدت العلم بالمقاربة الباطنية، هذه الأخيرة التي ينفي عدمُ توخيها اسمَ الشعرية عن بعض الدراسات الأدبية، رغم توسلها بالبعد العلمي مثل الدراسات النفسية والاجتماعية ؛ ذلك أنها لم تكن مقاربات باطنية تنطلق من فكرة استقلالية الأدب عن هذه العلوم المتوسَّـــل بها، بل كانت « **تعتبره تجليا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع أو الفكر الإنساني**»[3]، وبالتالي فمثل هذه الدراسات لم تكن باطنية محايثة تتناول النص من حيث هو ذات ولذاته، حيث نجد أن الدراسات النفسية مثلا والتي تسعى إلى اكتناه الوطن الداخلي للمبدع على

---

[1] ـــ المرجع السابق ، ص 21.

[2] - المرجع نفسه، ص 23.

[3] ـــ نفسه ، ص 22.

حد تعبير " مارسيل بروست " تنطلق من حقيقة معطاة مسبقا (عقدة نفسية مثلا)، ثم تبحث لها عن تجل في النص قصد تأكيد كون صاحب النص قد صدر عنها ، فكان الدرس النفسي بموجب ذلك بحثا في دواخل المبدع لا في دواخل النص ،كما أن موضوع الشعرية من منطلق كونها مقاربة مجردة ليس هو العمل الأدبي ، بل هو كمون ضمني مجرد في شكل قوانين منتظمة داخل العمل الأدبي ، وهذا الأخير يعد واحدا من تجليات هذه القوانين وإمكانية من إمكاناتها التي تسعى الشعرية إلى اكتشافها ، وبالتالي فهي اشتغال على مستوى الآتي لا على مستوى المتوفَّر، إنها فعل استشراف واكتشاف ؛ حيث يرى "تودوروف" أن «**ليس العمل الأدبي في حد ذاته [كمتوفَّر] هو موضوع الشعرية ؛فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاته الممكنة ، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن** » (1) ، وبالتالي فالشعرية – إن جاز التعبير – هي فعل تغييب للحاضر المتوفَّر سعيا وراء استحضار الغائب المتضمَّن في صيغة مجردة. كما أن قراءة هذه الفقرة الأخيرة لـــ" تودوروف" تجعلنا نقف للشعرية على مفهومين :

أ– هي نظرية باطنية للأدب تسعى إلى الوصول إلى القوانين التي تنتظمه ، علما أن النظرية تأخذ طابع الشمولية والتعميم في نتائجها .

ب– إذا كان العمل الأدبي يعتبر انجازا من بين إنجازات ممكنة ، فإن الشعرية تكاد تكون بمعنى الأسلوب؛ أي اختيار المؤلف لإمكانية من عدة إمكانات في شكل خيارات مطروحة ، وتدخل في هذا المفهوم عناوين من قبيل شعرية المتنبي، شعرية دوستويفسكي، شعرية السياب ... إلخ ، بل ثمة مفهوم ثالث للشعرية وهو أنها «**تتصل بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها ، أي مجموعة**

---

[1] ــ المرجع السابق ، ص 23.

القوانين العملية التي تستخدمها إلزاما»[1]؛ حيث الشعرية بموجب هذا المفهوم متعلقة بالخصائص الأدبية عند مدرسة أو حركة ما ؛كما في قولنا شعرية الحداثة.

وهكذا نخلص إلى أن مفهوم الشعرية : « **ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع** »[2] ؛أي أن الشعرية هي الدراسة العلمية للأدب والتي تستهدف بالكشف القوانين الداخلية للظاهرة الإبداعية الأدبية على وجه الخصوص، على أن يكون هذا الكشف منطلقا من الداخل (اشتغال محايث) .

على أنه جدير بالبحث من جهة أخرى رسم حدود واضحة للشعرية على الخارطة الاصطلاحية، وذلك بالتمييز بين أمرين ؛ بين النقد والنظرية الأدبية وموقع الشعرية منهما على غرار التمييز السابق بين "**العلم**" و"**التأويل**" ، حيث يعرف النقد بأنه اشتغال « **يهدف إلى أن يبدي رأيه في قيمة المؤلفات**»[3] بشكل من التخصيص؛كأن يكون على مستوى مدونة لشاعر واحد ، وهو يسعى «**إلى تفسير أو تأويل العمل الأدبي قصد الوقوف على عوامل الفرادة وتميز عمل عن آخر**»[4]، بينما النظرية تدرس الظاهرة الأدبية بعامة في سبيل استنباط المفاهيم وتأصيلها ،قصد تبيين حقيقة الأدب وآثاره ، وبالتالي يمكن « **أن نضع في باب نظرية الأدب دراسة مبادئ الأدب ، مقولاته ، معاييره وما أشبه ذلك وبأن نفرقها عن دراسات أعمال فنية معينة بتسمية هذه باسم"النقد الأدبي"** »[5] ، وفي خانة النظرية الأدبية تدرج الشعرية؛إذ« **تعد امتدادا لحلم النقاد القديم ورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقدية [عامة] تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية** »[6] ، على أن النظريات التي

---

[1] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، د ط، 1994، ص 19.

[2] ـــ المرجع نفسه، ص 11 .

[3] ـــ فيلو و كارلوني : النقد الأدبي ، تر : كيتي سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2، 1984، ص 25.

[4] - *Joelle gardes- tamine marie claude huber : dictionnaire de critique littiraire, p 224 .*

[5] ـــ أوستين وارين ، رينيه ويليك : نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي، مر: حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط ، 1987 ، ص 40.

[6] ـــ نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط 1،2003 ، ص 378.

تداولت على الأدب تختلف من حيث المنطلق والدقة والمنهج والفلسفة من نظرية إلى أخرى، فإذا سلمنا بأن النظرية الأدبية شهدت في تاريخ سيرورتها منعطفات ثلاثة هي :

1. **عندما كانت الفلسفة هي مركز الثقل الموجه لحركتها.**
2. **عندما كان التاريخ يحتل مركز الثقل.**
3. **ثم تنتقل اللغة لتصبح النموذج المسيطر على نظرية الأدب في العصر الحديث** [1].

فعلى المستوى الأول والثاني سادت نظريات(**المحاكاة** ، **التعبير** ، **الخلق** ، **الانعكاس**)، وعلى مستوى المرحلة الثالثة سادت النظرية اللغوية ، علما أن صناع النظريات – إن جاز التعبير– على المستويين الأول والثاني لم يكونوا ليحتفوا بمصطلح نظرية في حد ذاتها ، بل إن المصطلح أطلق على خطابهم الناشئ حول الأدب فيما بعد في شكل مراجعة تنظيمية للنقد الأدبي ونظرياته بصفة عامة ، لكن الذي حدث فيما بعد وضبطا في الستينيات من القرن المنصرم هو أن النظرية ظهرت فجأة كمصطلح يلفت النظر إلى نفسه؛ إذ « **بدأت تظهر النظرية وحدها مفردة دون أي صفات تحديدية لا خلفها ولا قبلها، فالمفردة لم تعد مرتبطة بصفات كما في النظرية النقدية أو النظرية الأدبية أو النفسية ، ولم تعد المفردة تجر خلفها مضافا إليه** » [2] ، الأمر الذي جعل مصطلح "**نظرية**" يأخذ دلالة غير التي كان يحيل عليها سابقا ، حتى أنه « **اعتبرها [الضمير يعود على النظرية] البعض قوة شريرة غازية، عبارة عن حمولة متعددة الألوان تتشكل من نظريات أدبية ولغوية أوربية المنبت مدعمة بأنظمة فكرية أوسع كالماركسية والتحليل النفسي والفلسفة ما بعد النيتشية، ومنتعشة بنفس جديد تحت تأثير الحركات الراديكالية المعاصرة كالنسائية والتحررية الجنسانية وحركات الحريات المدنية المضادة للإمبريالية** » [3] ،وفي أوج تفاعلات النظرية بدأ ينحصر مفهوم نظرية الأدب في ذلك الدرس الذي يتخذ سبيله نحو الأدب عبر منفذ ألسني،وقد

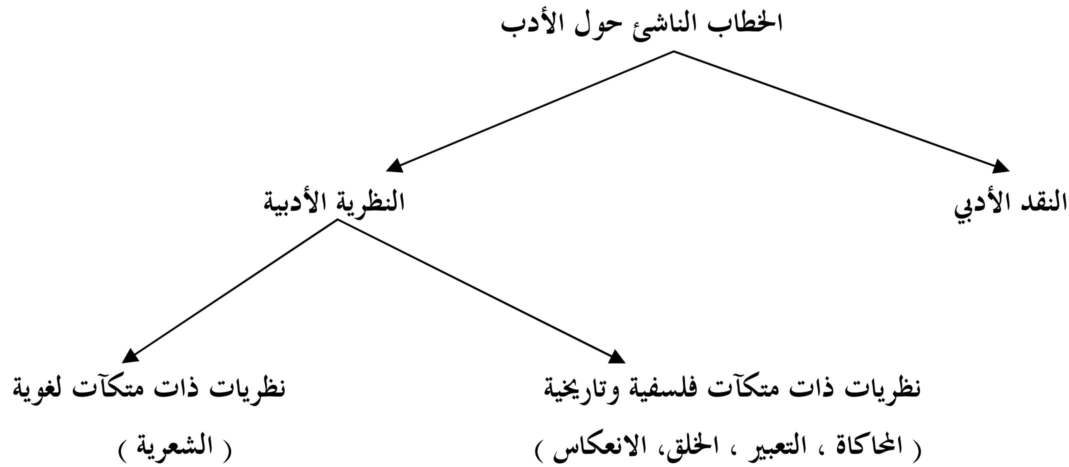
---

[1] ـــ صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص 10.

[2] ـــ سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط 2 ،2000 ، ص 183.

[3] ـــ كريس بولديك : النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 ، تر: خميسي بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري ، قسنطينة ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة، الجزائر ، د ط ،2004 ، ص ص 189، 190.

لخص "**دومان**"***(Paul de Man)*** ذلك في قوله : « **لقد قيل إن النظرية تنخلق حالما لم تعد مقاربة النصوص الأدبية تعتمد على اعتبارات غير ألسنية** »[1]، ثم يؤكد "**كلر**"***(Culler)*** أن تأسيس الشعرية كان في هذه المرحلة من عمر النظرية ، حيث هذه الأخيرة « **سعت إلى تأسيس شعرية إن جاز هذا التعبير أي كينونة من النظرية والوصف من شأنها أن تجسد الوظيفة التي جسدتها الألسنية بالنسبة للغة** »[2] . وهكذا يستقيم أن الشعرية ولدت في المنعطف الثالث من منعطفات النظرية الأدبية في طبعتها اللغوية ،أو بالأحرى الشعرية هي النظرية الأدبية حين توسلت باللغة على اكتناه المعطى الأدبي ، وعليه يمكن افتراض مخطط لموقع الشعرية من الخطاب الناشئ حول الأدب كالآتي :



2- أصول الشعرية الغربية :

إن البحث عن أصول الشعرية – بالمفهوم الذي تقدم – معناه إعادة النظر في موقف جميع شعوب الأرض من تجاربها الشعرية والأدبية الموغلة في القدم ، والمتمثلة في «**الأناشيد الطقوسية والدينية، والأحكام ، الحكايا الميتولوجية ، الأغاني الفولكلورية، النصوص المكتوبة أدبيا في المجتمعات التي يمتلك فيها المفهوم الأدبي قيمة فعلية** »[3]، حيث

[1] ــ سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، ص 188.
[2] ــ المرجع نفسه، ص 188.
[3] ــ جان ميشال قوفار : تحليل الشعر ، تر: محمد حمود ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1 ،2008 ، ص 05.

إن البحث عن أصول الشعرية يكون على مستوى الأحكام التي أطلقها الإنسان على نوع من سلوكاته القولية الراقية ،لأنه « **ليس عجيبا أن يحاول الإنسان تحليل الشعر وشرحه وتفسيره بهدف فهمه خصوصيته بشكل أفضل** »[1] مادام قد استطاع أن ينتج هذا النوع من الكلام الراقي ؛ لأن « **الخطاب ينشأ حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه** »[2] على حد تعبير "تودوروف" ، ولعل البحث في هذا المجال واجد أن هذا الخطاب متعدد بحسب الجوانب التي يشتغل على مستواها ، ونظرا لتعدد هذه الجوانب (الوظيفة، المضمون، الشكل، المبدع ، المتلقي) فقد سعت المحاولات التنظيرية إلى تنظيم انشغالات هذا الخطاب الناشئ حول الأدب وإدراجها تحت اسم نظريات كبرى كنظرية المحاكاة ، نظرية التعبير نظرية الخلق ، نظرية الانعكاس [3] ، إلا أن من يقتفي أثر الخطاب الناشئ حول الأدب قد يعثر على خطابات غير مؤهلة للانضواء تحت تسمية نظرية ؛ كأن يعزو الخطابُ قولَ الشعر إلى الوحي أو آلهة الشعر ؛كما يرى ذلك الشاعر الإغريقي "**هيسيودوس** " ***(Hesiods)***؛ إذ « **أن وظيفة الشعر [عنده] هي التعليم أو نقل رسالة سماوية** » [4] ، أو الشاعر "**هوميروس**"***(Homers)*** الذي يرى أن الغاية من الشعر هي« **الإمتاع الذي يولده نوع من السحر** » [5]. إن البحث عن أصول الشعرية لا يكون على مستوى هذه الأقوال الشبيهة بالانطباع غير المؤسس الذي لا يستند إلى فلسفة في المعرفة ولا يتكـــئ على منهج في الإجراء ، بل يكون على مستوى الخطاب الذي يرقى إلى أن يكون نظرية، على أن النظرية تعني : « **مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة** »[6].

1 ــ المرجع السابق ، ص 05.
2 ــ تيزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 10.
3 ــ ينظر في هذا الموضوع : شكري عزيز الماضي : محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة الجزائر، ط1، 1984.
4 ــ المرجع نفسه ، ص 13.
5 ــ نفسه، ص 13.
6 ــ نفسه، ص 10.

لقد حاول "**أفلاطون**" ***(platon)*** (*427-347* ق م) تفسير الشعر انطلاقا من فلسفته المثالية، إلا أن تفسيره كان يأتي في سياق الحديث عن الأخلاق هادفا أساسا إلى تبيان أثر الشعر في سلوك المواطنين، وبالتالي فأحكامه الأدبية ذات مرجعية أخلاقية لا فنية ؛ حيث كانت حلقة أخيرة في سلسلة النقد الأخلاقي الذي كان من رواده الشاعر المسرحي" **أرستوفان**" ***(Aristophane)*** الذي كرس النظرية الأخلاقية من خلال نقده الأخلاقي المتضمَّـــن في مسرحياته كنقده لفلسفة "**سقراط**"***(Socrate)*** في مسرحية (**السحب**)، ونقده للشاعرين **إسخيلوس*(Aeschylus)*** و **يوريبيدس*(Euripides)*** في مسرحيته الضفادع ، وكذلك نقد الشاعر "**كسينوفانيس**" ***(Xénophanes)*** لكل من "**هوميروس**" و **هيسيودوس** [1]، ولعل السبب في انطباع النقد بهذه النظرة الأخلاقية يعود إلى الأصل في نشأة المسرحية حيث « **كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم**»[2] ، فكان الدرس من جنس المدروس.

على أن أول من وفر للتنظير الأدبي وبالتالي للشعرية مقومات الميلاد والظهور هو "**أرسطو طاليس**" (*384- 322* ق م) ؛ لأنه أول من حاول فصل النظرية الجمالية عن النظرية الأخلاقية كأول خطوة تتحرى المنهجية العلمية ، إذ كان أرسطو أول من ألبس الدرس الأدبي مسوحا علمية من خلال كتابه الرائد (**فن الشعر**) كما هو متداول في ترجمته إلى العربية والذي عنوانه في لغته الأصلية ***DE POETICA*** [*] وربما كانت أقرب ترجمة حرفية له هي « **في ما يتعلق بما هو إنتاجي** »[3] أو ما يختص بعلم الإنتاج، لأن "أرسطو" كان يقسم العلوم إلى ثلاثة أنواع : علوم نظرية؛ كالطبيعة وما وراء الطبيعة، وعلوم عملية؛ كالسياسة والأخلاق، ثم علوم إنتاجية ، وهذه الأخيرة « **تعنى بصنع الأشياء بما في ذلك بناء البيوت والحصون وصناعة الملابس والزجاج ، بل كل ما يمكن أن ينتجه**

---

[1] ـــ ينظر : عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، مطبعة الرسالة ، ط 5 ، 1970 ، ص ص 390 وما بعدها.

[2]- المرجع نفسه ، ص 07.

[*]- للاطلاع على أصل كلمة "***POETICA***" واشتقاقاتها ينظر: يوسف وغليسي : الشعريات والسر ديات ، ص ص 14، 24، 25،26.

[3] ـــ أرسطو : فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة ، هلا للنشر والتوزيع ، ط 1 ،1999 ، ص 59.

الإنسان كصنع القصائد والخطب »[1]. وهكذا يبدو للوهلة الأولى أن كلمة شعرية عند "أرسطو" أوسع من كلمة الشعرية في طبعتها الحديثة من حيث الدلالة ، فلو أن كتاب أرسطو جاء – مثلا – متناولا أجزاء بعناوين من قبيل العمران ، النسيج ، صقل المرايا، صناعة الجرار ،...إلخ. لما كان في الأمر غرابة، بقدر ما الغرابة تكمن في أن يكون الكتاب يتناول قضايا أدبية فقط؛ لأن القول بهذا الطرح الآخير معناه أن كلمة (***poetica*** التي تطلق على كل الفنون أصبحت دلالتها مقصورة على صناعة الأدب، بمعنى أن دلالة هذه الكلمة شذبت أطرافها وطرأ عليها تعديل على مستوى الدلالة فانحصرت دائرة المدلولات وفقط في صناعة الأدب ، ثم أن يعتمد "أرسطو"بعد ذلك هذه الكلمة عنوانا لكتاب معناه، أن هذه الكلمة وبعد أن شذبت أصبحت متعارفا عليها فغدت مصطلحا أدبيا، والمصطلح في مفهومه يعني بالضرورة«**اتفاق طائفة مخصوصة من القوم على وضع الشيء أو الكلمة**»[2].

والحال أن كتب الأدب لم تنقل إلينا أن ثمة نضجا أدبيا في عصر "أرسطو" يرقى إلى مستوى وضع المصطلحات النقدية وتحديد مدلولاتها؛ «**لأن تحديد مدلول المصطلحات العلمية يكوّن جانبا من بناء العلوم ذاتها »**[3]،ولما كان لفظ الشعرية موظفا لهذه الدلالة الواسعة في مؤلَّف "أرسطو" « **فإن فكرة المحاكاة في مواطن عديدة هي قطب الرحى في تحليل أرسطو ومركز اهتمامه بالعملية الإبداعية التي لا تتمثل في الشعر وحده، بل هي جوهر الفنون كافة و تؤكد المقارنات المعقودة بين الشعر من جهة والرسم والموسيقى والرقص من جهة أخرى انشغال أرسطو بما يسمى ظاهرة إبداعية »**[4]، أي أن "أرسطو" لم يقدم (الشعرية) كمصطلح نقدي محاولا تطويره من خلال مؤلفه، كما تفعل الشعرية في طبعتها الجديدة «**التي اشتقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو وسعت بعد حوالي ثلاثة وعشرين قرنا إلى ترسيخ منهجه العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي خاصة البنيوية منها »**[5]،

---

[1] ــ المرجع السابق ، ص 59.

[2] ــ لويس معلوف : المنجد (قاموس اللغة) ، المطبعة الكاثوليكية ، ط14 ،1954 ، ص ص 445، 446.

[3] ــ محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط ، 2004، ص 10.

[4] ــ أحمد الجوة : بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات) ، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، د ط ،2004 ، ص 119.

[5] ــ نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 378.

بمعنى أن كلمة (شعرية) عند "أرسطو" كانت تحمل معنى قاموسيا فقط بعيدا عن الاصطلاحية التي تقتضي إدخال الكلمة ضمن دائرة استعمال أو إجراء كما هي الحال مع مصطلح الشعرية الحديث الذي أصبح يعد من النظريات الأدبية الحديثة ؛ فالشعرية عند "أرسطو" بموجب هذا القول لا تعدو كونها مجرد تسمية مادية ؛ « **بمعنى أنها تشير إلى مجموعة من الصفحات المعروفة عندنا والتي خصصها أرسطو لهذا الموضوع وأنها لا تسمح لنا بافتراض أنها تشكل كتابا بالمعنى الدقيق للكلمة** »[1] ، ذلك أن "أرسطو" من خلال هذا الكتاب لم يسع إلى تطوير مصطلح الشعرية كمصطلح نقدي إطلاقا، وعليه فإن، فإن ذكر شعرية "أرسطو" كلما ذكرت الشعرية الحديثة يعد ذكرا شرفيا لا غير؛ لأن العلاقة بين الشعريتين الحديثة وشعرية "أرسطو" ليست علاقة تطوير مصطلح وبناء نظرية وتطويرها، بقدر ما هي استعارة تسمية ؛ لأن كتاب (فن الشعر) في الحقيقة « **لا يتضمن إلا عددا محدودا من الحجج وهذه القلة من الحجج تبدو ظاهريا غير مكتملة ومما لا يمكن الدفاع عنه ، ومبادئ " فن الشعر" الشهير هي غالبا أقوال فاصلة قاطعة تتألف من سطور لا نظريات يحاول أرسطو طرحها بعناية** »[2] . ولعل السؤال الماثل في هذا الموضع ما القاسم المشترك إذا بين الشعرية في طبعتها الحديثة ومؤلف "أرسطو" الذي غدا بالإجماع الأصل الذي إليه ترد الشعرية الحديثة ؟

الإجابة هي المنهج فقط ؛على أن مفهوم المنهج كما حاول "يوسف وغليسي" صياغته من التعاريف المتعددة في تعريف جامع هو : « **جملة من الأساليب والآليات الإجرائية الصادرة عن رؤية نظرية شاملة للإبداع الأدبي والتي غالبا ما تنبثق عن أساس فلسفي أو فكري يستخدمها الناقد في تحليل النص وتفسيره بكيفية شاملة لا تتوقف فعاليتها على عتبة دراسة الجزء من الكل، وإنما تتجاوز ذلك إلى النص في صيغته الكاملة شكلا**

---

1 ــ جان ميشال غوفار: تحليل الشعر، ص 8 .

2 ــ والتر كوفمان : التراجيديا والفلسفة ، تر : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ،1993، ص 159.

ومضمونا وفي انتمائه إلى أي جنس أدبي»[1] ، وبالتالي فالحديث عن كتاب (**فن الشعر**) لأرسطو كما لو كان كتابا في الشعرية معناه الحديث عن منهج الكتاب فيما إذا كان يتوافق مع المنهج الذي تبنته النظرية الشعرية في طبعتها الحديثة ، على أن هذا لا يعني تحري المطابقة التامة ومطالبة "أرسطو" استيفاء كل عناصر منهج الشعرية الحديثة ، لأن اشتراط مثل هذه المطابقة معناه التسليم بأن النظرية الأدبيـــة وقفت عند أرسطو، بل لابد من مراعاة المسافة الزمنية بين العصرين والمقدرة بثلاثة وعشرين قرنا وما يمكن أن ينتج عنها من معطيات فكرية وفلسفية وحضارية . ومن هذا المنطلق يمكن اختصار الحديث عن شعرية أرسطو في النقاط التالية :

أولا : يعد كتاب (**فن الشعر**) "لأرسطو" أول كتاب يمكن وضعه في خانة النظرية الأدبية لتوافره على مقومات فعل التنظير . من أجل ذلك نجد صاحبي كتاب (**نظرية الأدب**)[2] يضعانه في خانة نظرية الأدب وليس في خانة النقد الأدبي [*]، فأرسطو لم يعمل على تفسير النصوص وتأويلها[**] قصد توضيح مضامينها والذي هو من فعل النقد ؛ ولكن حاول أن ينشئ خطابا موازيا للمدونة التي تناولها بالدراسة ، فأنتج بذلك خطابا غير معطى مسبقا، ولكنه كان كمونا متضمنا بشكل مجرد في المدونة ، فكشف عنه في شكل قوانين ضمنية ، وهذا هو الفرق بين فعل التنظير وبين فعل النقد حسب "تودوروف"[3]، وبالتالي يصنف مؤلف "أرسطو" في خانة النظرية التي هي خانة تصنيف **الشعرية** أيضا .

ثانيا : لقد كان تحليل "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) لمجموعة من المسرحيات يسعى لاكتشاف قوانين عامة للإبداع وفق منهج استقرائي ينطلق من عدة مدونات إبداعية، فهو

---

[1] - يوسف وغليسي : الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته) ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط ،2002 ، ص 24.

[2] ـــ ينظر : أوستين وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص ص 40، 41.

[*] – تجدر الإشارة إلى أن" **تودوروف**" يعتبر مؤلف "**أرسطو**" أول كتاب وضع لنظرية الأدب ، ولكن في الوقت نفسه ينفي عنه ذلك ويعتبره كتابا في المحاكاة أو التمثيل، ينظر: تيزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 12.

[**] – ينظر مفهوم الـــتأويل، ص ص 8 ، 9 من البحث .

[4] ـــ ينظر: تيزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص ص 10، 11 .

«**ينتقل من وقائع أدبية وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع** »[1] ، وهذا أحد أهم مرتكزات الشعرية الحديثة التي تلح على أن يكون الدرس الأدبي درسا محايثا يتناول الأدب من حيث هو ذات ولذاته .

ثالثا : لقد عامل "أرسطو" المادة الأدبية المدروسة التي اشتغل عليها « **بالدراسة العلمية التي تقدر قيمة الأشياء تقديرا خاليا من الهوى** »[2] بعيدا عن الخضوع لمعايير أخلاقية مسبقة على غرار سابقيه من قبيل "أفلاطون" و "أرستوفان" و "إكسينوفانيس"، كما تقدم؛ لقد كان "أرسطو" « **عالما تجريبيا يصل إلى أصوله بالملاحظة والتجريب والتحليل ، ويضع نظرياته في شكل لغوي مباشر وجازم، ولهذا كان الأدب في نظره عبارة عن ظاهرة طبيعية محكومة بأصول** »[3] ، تماما كما هو النص الإبداعي في نظر الشعرية الحديثة ظاهرة إبداعية محكومة بأصول هي قوانين الإبداع.

رابعا : استطاع "أرسطو" وضع نظرية في شكل قوانين من خلال تأسيس مقولات ومتصورات لها خلفية متينة ؛ حيث استطاع اعتماد لغة نقدية تتكئ على جملة من المصطلحات من مثل : المحاكاة ، المأساة ، الملهاة ، الشاعر ، الناظم ، الموضوع ، الحبكة، الشخصية، الفكر ، اللغة ، الحقيقة الشعرية ، الحقيقة التاريخية ، التحوّل ، التعرّف، التطهير ، ... إلخ. ولا يمكن تجاهل ما للمصطلح من أهمية في النظرية النقدية المعاصرة ، لأن النظرية التي تتجسد بوساطة المنهج الذي تتخيره انطلاقا من مبادئها لا يمكن لها التجسد إلا عبر جهاز اصطلاحي ، حيث نجد أن "أرسطو" وضع بعضا من المصطلحات مثل (**التحوّل**) و(**التعرّف**) لا تقل ذكاء وبراعة عن الوظائف التي قال بها "**فلاديمير بروب**"(***V. Propp***) في مؤلفه الرائد (**مورفولوجيا القصة**)[4].ولم يقف "أرسطو" عند حدود وضع المصطلحات، بل استطاع أن يحرك التفاعل بين هذه المصطلحات والمتصورات منشئا بذلك شبكة تعالقية

---

[1] ــ حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في المفاهيم والمنهج والأصول) ، ص 21.

[2] ــ أحمد صقر : تاريخ النقد ونظرياته ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر ، د ط ،2001 ، ص 47.

[3] ــ أرسطو : فن الشعر ، ص ص 21 ، 22 .

[4] ــ ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة ، تر: عبد الكريم حسن ، سميرة بن عمر ، شراع الدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط 1، 1996 .

بينها؛ حيث قسم المحاكاة إلى أنواع وحصر عوامل التمايز بين هذه الأنواع في المادة والموضوع والطريقة ، ثم فصّل الكلام في بعض فنون المحاكاة (التراجيديا والكوميديا)، فتحدث عن أجزائها ، وعلى مستوى الأجزاء ميّز ما بين الأجزاء الكمية والأجزاء الكيفية، كما بيّن القواعد المتعلقة ببعض الأنواع مثل قواعد الحبكة ، وتناول العلاقات القائمة بين الجزئيات؛ كالعلاقة بين الشخصية والحبكة من جهة ، وبين الشخصية والفكر من جهة ثانية[*]، إضافة إلى قضايا أخرى ذات أهمية صدر فيها "أرسطو" عن تعامل مع النص الأدبي كبنية تنتظمها قوانين داخلية في شكل علاقات ناشئة عن تفاعل مكونات النص الأدبي وفق نظام داخلي، ومثل هذا الفعل هو المقصد الذي تسعى الشعرية إلى الوقوف عليه في النصوص؛ لأن الشعرية « **حين تدرس أعمالا محددة فإنما تسعى ليس إلى تفسيرها ؛ بل إلى كشف بنى وأعراف الخطاب التي أعانتها على امتلاك ما تملكـــه من معنى** »[1].هذا باختصار ما يمكن أن نسميه شعرية "أرسطو" من خلال مؤلفه (**فن الشعر**) ؛و الذي غدا بالإجماع منطلق الشعرية ، وبالإضافة إلى ما تقدم يستوي مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا وأصولا من حيث كونها فعل تنظير للأدب .

---

[*] – هذا الكلام اختصار سريع لبعض المواضيع التي تناولها" **أرسطو**" في كتابه (**فن الشعر**) على سبيل الذكر والتمثيل فقط لا على سبيل الحصر .

[1] ـــ سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، ص 186.

الفصل الأول

المحطــــات البــارزة فــي الشعريــة

- تمهيد

1- الشعرية عند الشكلانيين الروس

2- الشعرية عند رومان ياكوبسون (شعرية التوازي)

3- الشعرية عند جون كوين (شعرية الانزياح)

4- الشعرية العربية :

أ- الشعرية العربية في التراث النقدي العربي

أ1- نظرية عمود الشعر

أ2- نظرية النظم

ب- الشعرية العربية الحديثة

تمهيـــد :

رأينا مما تقدم أن الشعرية قد ولدت في إحدى منعطفات النظرية النقدية ؛ في منعطفها اللغوي ، وكان ذلك بفضل ما أحرزته الدراسات اللغوية من تطور كبير على مستوى النظرة والمنهج على يد العالم اللغوي **"فيردينان دوسوسير"**(***Ferdinand De Saussure***)[*] الذي شق للدرس النقدي معبرا إلى اكتناه النصوص من خلال اللغة ، على أن هذا المعبر لم يكن ليضيق على المشتغلين على مستوى النص كبنية لغوية ، بل أتاح تنوعا، لذلك فإن الحديث عن الشعرية كنظرية أدبية حديثة هو حديث عن شعريات لا عن شعرية واحدة باعتبار أن«**الشعرية الجديدة تعمل دائما على أن يتجدد علم الأدب مع الأيام ويستنفر طاقته الكامنة ويطور بنيته ومعناه مما أدى إلى تعدد وتنوع الاتجاهات والتيارات بل والنظريات الأدبية التي بلغها النقد اليوم** »[1]. ومن هذا المنطلق يمكن أن نتناول الشعرية الغربية في طبعتها الحديثة من خلال ثلاث محطات :

1-الشعرية عند الشكلانيين الروس(*Formalistes Russes*):

إن الحديث عن الشعرية كنظرية أدبية حديثة يتخذ له من حركة الشكلانيين الروس محطة انطلاق ، تلك « **الحركة التي أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية** »[2]، حيث تعود أصول نشأة هذه الحركة في إلى منبت لساني محض ؛ إذ تشكلت من « **التلاحم بين حلقة موسكو اللسانية وجمعية دراسات اللغة الشعرية المعروفة بـــ : أبوياز *opoiaz*»**[3]، ولئن كان عمر هذه الحركة قصيرا ، حيث امتدت من العام *1915* إلى غاية *1930*، وبالرغم من الإرغامات التاريخية التي لم تكن إطلاقا في صالح توجه الحركة (المد الشيوعي ، الاشتراكي) إلا أنها – وبهذه القامة العمرية القصيرة – استطاعت أن تصنع منعرجا حاسما على مستوى سيرورة الذائقة الجمالية في تقدير قيمة النصوص الأدبية ، حيث « **دافعت ضد الضبابية في الأدب في حقبة ما بعد الرومانسية وضد علم النفس مع عودة**

* – عالم لغوي سويسري (***1857-1913***)، و مؤسس اللسانيات الحديثة .

1 ـــ نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 380.

2 ـــ فيكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية ، تر: الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2000 ، ص 05.

3 ـــ أحمد يوسف : القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007 ، ص 91.

إلى الكلمة، إلى الوسيلة الأدبية [...] ، وإلى العلاقات البنيوية في مقابل الملامح البنيوية جاعلة الأدبية *literniness* الخاصية المميزة لفن القول »[1]، وبالتالي نقلت الدراسة الأدبية من الخارج إلى الداخل وحصرها في استنطاق الحوار الناشئ بين الدوال، «**حيث تتحول عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول »**[2] ،وبالتالي يصبح الدرس الأدبي مقاربة داخلية يتعامل مع الظاهرة الأدبية من منطلق كون الأدب علما قائما بذاته مكتفيا بها يستطيع تعرُّف نفسه بنفسه دونما حاجة إلى التبلُّغ على ذلك بما يقع خارج المدونة محل الاشتغال ؛ مما جعل الشكلانية بهذا المعنى رفضا واضحا للمناهج السياقية التي تتبلَّغ على داخل النص بخارجه؛ كعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ. وعموما فقد تمحورت مبادئ الشكلانية الروسية حول أطروحتين أساسيتين :

1. **تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.**
2. **إلحاحهم على استقلال علم الأدب. »** [3]

على أن هاتين الأطروحتين تمخضتا عن عدة قضايا ومفاهيم أساسية يمكن إيجازها في الآتي:

– تسفيه كل المقولات الأدبية المتعلقة بالحدس والخيال والموهبة ، واعتبارها أمورا خارجية؛ حتى أنهم نعتوها بالثرثرة ، « **والتأكيد على أن مادة الشعر لا تتكون من الصورة ولا من العواطف ، وإنما تتكون من الكلمات ، إن الشعر فن لغوي »** [4] .

– إنعاش مفهوم الشكل بقراءة جديدة تختلف عما كانت تعنيه كلمة الشكل سابقا؛ حيث كانت الكلمة توضع في مقابل المضمون، فأكدت الشكلانية أن الشكل لا يقع من المضمون موقع التقابل ، وإنما جعلوا هذا الأخير لا يتم إلا بوساطة من الأول ؛ حيث لا يعني الشكل

---

[1] ــ حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2003 ، ص ص 28،29.

[2] ــ عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، ط4 ، 1998، ص 19.

[3] ــ فيكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية ، ص 14.

[4] ــ المرجع نفسه ، ص 17.

مادة البناء بقدر ما يعني طريقة التشكيل بوساطة جملة من العلاقات والوظائف، وبالتالي ما عاد الشكل يعني « **غشاء وإنما وحدة** ***intégrité*** **ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي** » [1] .

– إعادة تحديد موضوع الشعر؛ حيث وسّعت الشكلانية من دائرة الشعر إلى درجة إلغاء حدوده؛ و يؤكد "رومان ياكوبسون"(***Roman Jakobson***) [*] في إجابتـــه عن ســـؤال ما الشعــــر؟: « **إن مسألة الغرض الشعري هي اليوم إذا بدون موضوع** » [2]، والقصد هنا أن الأدب لا يشترط مواضيع محددة، وهكذا «**يصبح الخطاب الأدبي واحدا من بين خطابات مختلفة منها الخطاب السياسي والخطاب الديني** »[3]. ولعل هذه النقطة بالضبط هي ما جعلت البعض يتساءل عن مدى مناسبة الدراسة الشكلانية (نسبة إلى الشكلانيين الروس) للنص الشعري ؛ لأن طرحا بهذا الشكل تتساوى بموجبه قصائد كبار الشعراء بالوصفات الطبية ونصوص كتب الطبخ، والنصوص الإشهارية.

– ولعل عدم اشتراط موضوع محدد للشعر هو الذي حدا بالشكلانيين إلى الاهتمام بكيفية استعمال اللغة أو التقنية ، وبالتالي تناول الأدب « **على أنه استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها ، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية** »[4] ، مما جعل الشكلانية منهجا جماليا لا يعنى كثيرا بالأدب من حيث وظيفته ، بقدر ما يعنى به من حيث كونه صناعة .

– ميّزت الشكلانية بين اللغة الشعرية واللغة العملية الإخبارية ؛ فهذه الأخيرة من الزاوية الاستيطيقية الجمالية محايدة وعديمة الشكل ، في حين يوصف الشعر بكونه خطابا منظما

---

[1] ـــ نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، الشركة المغربية للناشرين المتحدي ، ط1 ، 1982 ، ص 41.

[*] – عالم لغوي روسي (1896-1982) .

[2] ـــ رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 ، ص 10.

[3] ـــ حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم) ، ص 67.

[4] ـــ رامان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، عبده غريب ، مصر، دط، 1998 ، ص 28.

يهدف إلى تحقيق أثر استيطيقي إضافة إلى أن خطابه يقترب من الخطاب الانفعالي مما يجعل العلاقة بين المدلول والصوت أشد حميمية.

– القول بالتغريب وكسر الألفة عن اللغة؛ حيث " يرى " شلوفسكي"***(CHklovsky)*** «**أن الفن اللفظي يجب أن يلجأ إلى تعقيد بنيته ويجعـــل الأشكـــال أكثر غموضا حتـــى يزيد من صعوبة الإدراك ويطيل فيها** »[1]؛ فإذا اللغة الشعرية بموجب ذلك لغة تقصد نفسها فتُعنى بالتشكيل لا بالتوصيل.

– كما حصر "رومان ياكوبسون" مراحل البحث الشكلاني في ثلاث خطوات :

أ. **تحليل الخصائص الصوتية لأثر أدبي.**

ب. **مشاكل الدلالة في إطار نظرية للشعر.**

ت. **إدماج الصوت والمعنى في رحم كلي غير منقسم.** [2]

هذا باختصار بعض ما جاءت به حركة الشكلانيين الروس من مفاهيم نظرية أساسية، وإن كانت لم تبن نظرية بشكل مكتمل نظرا لقصر عمرها، إضافة إلى مجيئها في ظروف تاريخية كانت تحيطها بالرفض المطلق ؛ إذ أن « **الأنشطة الشكلانية قد منعت بأمر فعلي في روسيا ومنعت في أوطان سلافية أخرى** »[3] ، إلا أنها استطاعت إرساء مبادئ علمنة الأدب عن طريق العودة إلى الدراسة الأدبية بقوة إلى الداخل ، واستنباط مبادئ مستمدة من الأدب ذاته ، وبالتالي إلغاء مقولة كون الأدب أرضا بلا مالك ، حيث أرست دعائم تأميم الأدب لنفسه ، وهو البند العريض في مقولات الشعريات على اختلافها .

2– الشعرية عند رومان ياكوبسون (شعرية التوازي) :

يأتي الحديث عن شعرية "رومان ياكوبسون" في سياق تكميلي للحديث عن الشعرية عند الشكلانيين الروس؛على اعتبار أن "ياكوبسون" واحد من رواد هذه الحركة، وبالتالي يمكن اعتبار جملة ما جاء من مفاهيم أساسية لدى الشكلانيين الروس من ضمن

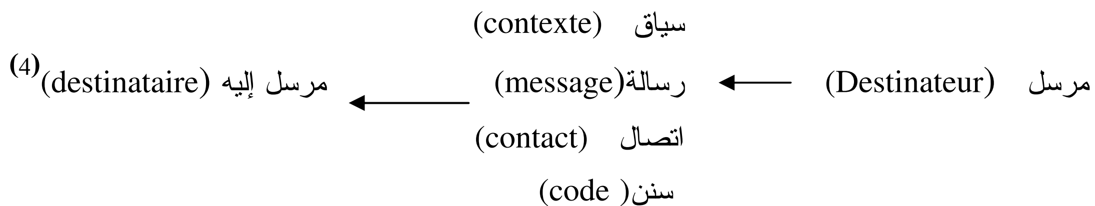
---

[1] ـــ عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، دط، 2003، ص 128.

[2] ـــ نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، ص 81.

[3] ـــ فيكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية ، ص 163.

مفاهيم"ياكوبسون" حول الشعرية،وبالتالي فالحديث عن الشعرية عند هذا الأخير لابد أن يستحضر الأصول والمشارب التي انطلق منها الرجل ، فهو لساني أدرك انسداد اللسانيات التاريخية « **فأعطى مكانة عالية للغة الشعرية من حيث بنيتها اللسانية** »[1] ، لأن خصائص اللغة تكون أكثر بروزا في الخطاب الشعري منه في الخطاب اليومي ، الأمر الذي يجعل الدراسة اللسانية علـــى مستوى المدونـــة الشعرية أكثر نجـــاعة وإيجـــابية واستجابة منه على مستوى مدونة الخطاب اليومي ، على أن نظرية الشعرية عند"ياكوبسون"تتحرك تحت عنوان مقولته الشهيرة التي تعد اللبنة الأساس التي بنيت عليها الشعرية الحديثة، والتي مفادها « **إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية " *litérairité*"** »[2]؛ أي أن علم الأدب موضوعه يتجاوز البنية المعطاة (الأدب) إلـــى النفاذ إلى المكونات والعناصر التي من خلالها تشكلت هذه البنية وتحددت ماهيتها كأثر فني ، وبالتالي تصبح المهمة الموكلة إلى الشعرية كعلم هي قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: « **ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟** »[3] . وقصد تحري هذه الخصيصة في الرسالة والتي جعلتها تنحى منحى فنيا اقترح "رومان ياكوبسون" خطاطة لاستيعاب عناصر الرسالة بوصفها فعلا تواصليا فحدد شكلها كالآتي :



حيث يوجه المرسل رسالته إلى المرسل إليه في سياق معين (مرجع) يمكّن من فهم الرسالة عن طريق اتصال ؛ أي قناة ربط بين المتراسلين ، إضافة إلى السنن أو شفرة الرسالة والتي

---

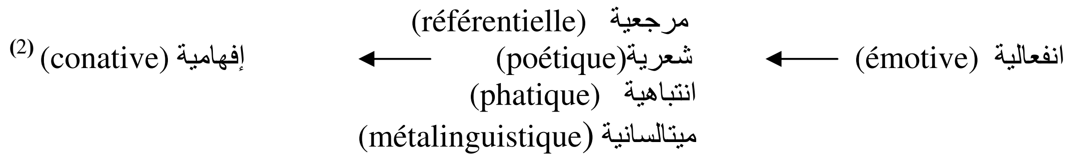
[1] ـــ أحمد يوسف : القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة) ، ص 92.

[2] ـــ نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، ص 10.

[3] ـــ رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية ، ص 24.

[4] ـــ المرجع نفسه ، ص 27.

يمكن فكها من الطرفين ، على أن هذه العناصر الستة المكونة للرسالة هي حاملات لوظائف لسانية ، هذه الأخيرة التي انطلاقا منها تتحدد نوعية الرسالة،حيث التشديد على عنصر من بين العناصر الستة السابقة يؤدي إلى هيمنة وظيفة معينة بحسب العنصر المشدَّد عليه ، على أن التشديد على عنصر معين لا يعني ضمور العناصر الأخرى أو اختفاءها ؛ لأن « **كل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع القول** »[1]، وبالتالي فالوظائف اللسانية موجودة كلها في الرسالة ، فقط ثمة وظيفة واحدة مهيمنة. وبالإسقاط على الخطاطة السابقة يمكن الحصول على خطاطة الوظائف اللسانية كالآتي :



– أما الوظيفة الانفعالية، فتهدف إلى التعبير عن موقف المتكلم من خلال ما يلجأ إليه من استعمال أساليب التعجب والسخرية والغضب والحزن، ... إلخ، حيث تركز الرسالة أكثر على المرسل .

– وأما الوظيفة الانتباهية، فتتجلى من خلال أساليب تعمل على جعل الكلام متواصلا بين المرسل والمرسل إليه ، مثل : ألو، هل تسمعني ، استمع إلي ، ... إلخ، حيث يكون التشديد على عنصر الاتصال .

– ثم أما الوظيفة الميتالسانية، فهي الوظيفة التي تُعنى بالكلام في حد ذاته ، أين تكون اللغة واصفةً متحدثةً عن اللغة نفسها لا عن أشياء أخرى مثل عبارات : ماذا تقول ، هل فهمت قصدي ، ما معنى قولك ، ... إلخ ، حيث تركز الرسالة على السنن أو شفرة الرسالة.

– في حين أن الوظيفة المرجعية هي الوظيفة التي تُعنى بالسياق الذي يجري فيه الحدث التواصلي .

---

[1] ـــ عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص 07.

[2] ـ رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ص 33.

– فيما الوظيفة الإفهامية ، فتتجلى في صيغ النداء والأمر « **وهي ما يعبر عنها بدقة في العربية بمصطلح الإنشاء في البلاغة حيث تختلف عن الصيغ الخبرية في كونها لا تقبل الاختبار للتأكد من صحتها أو عدم صحتها** »[1]. وفي هذه الحالة فالرسالة تركز أكثر على المرسل إليه .

– وأخيرا الوظيفة الشعرية وكما هو باد من الخطاطة ، فتهيمن على الرسالة إذا كان التركيز والتشديد تما على مستوى الرسالة في حد ذاتها ؛ بمعنى أن ثمة تقنية مقصودة اعتُمدت في بناء الرسالة ذاتها من حيث التشكيل، وأن بناء المتواليات اللفظية فيها بناءٌ مقصود ليس يخضع لعفو البداهة الذي تخضع له الرسالة العملية ، والتي عادة توظف محوري الاختيار والتأليف، حيث ينهض محور الاختيار على مبدأ التماثل أو التشابه أو المغايرة ، بينما ينهض محور التأليف على مبدأ المجاورة ، هذا في الاستعمال العادي للغة، فإذا ما حدث التشديد على الرسالة، فإن خطأً مقصودا يحدثه هذا التشديد على مستوى المبدأ المتعلق بالمحورين السابقين (محور الاختيار ومحور المجاورة) ؛ حيث يتم « **إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف**»[2]، فتخضع مكونات الرسالة المتوالية أفقيا على مستوى السياق (بمفهوم دوسوسير اللساني) لمنطق التماثل، والذي هو في الأصل مبدأ متعلق بمحور الاختيار «**حيث يوضع كل مقطع في الشفرة في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية**»[3]، والنتيجة حدوث تماثل على مستوى الصوت والتركيب والدلالة .

وهكذا بالنسبة عند " ياكوبسون " « **يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة** »[4]، والذي به تتم الإجابة عن السؤال الذي طرحه سابقا (ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا أدبيا ؟)، وذلك عن طريق رصد هذه التماثلات على مستوى بنية الرسالة بمختلف مستوياتها ؛ لأن

---

1 ــ أحمد منور : (مفهوم الخطاب الشعري عند رومان ياكوبسون من خلال كتابه : مقالات في الألسنية العامة) ، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، د ت ، العدد 02 ، ص 87.

2 ــ رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية ، ص 33.

3 ــ المرجع نفسه ، ص 33.

4 ــ نفسه ، ص 35.

«اللغة الأدبية تركّب متوالياتها وسلاسلها بهدف إقامة أنواع متواصلة من التساوي بمصطلحات تم إصدارها بالفعل بتكرار ما صدر منها وتكرار الملامح الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية في السلسلة نفسها »[1] ، والتي هي في مجملها تجليات للوظيفة الشعرية في الرسالة ، هذه الوظيفة التي ليست —وفقط– حكرا على النصوص الشعرية ؛ بل هي خاصية لغوية ؛ أي « **أن الوظيفة الشعرية للغة ليست خاصة بنوع واحد من أنواع الخطاب كالشعر أو الأدب مثلا ، إذ كل ممارسة للغة خارج الشعر يمكنها أن توجِد هذه الوظيفة الشعرية »**[2] بنسب متفاوتة قد ترتفع فتهيمن في مدونة ، كما قد تنخفض في ظل هيمنة وظائف أخرى بحسب نوع الرسالة .

إن الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة كما يؤكد ياكوبسون تهتم « **بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»**[3] ، وإن كان ثمة من يرى أن شعرية ياكوبسون تتعلق فقط بالشعر من حيث التطبيقات التي قدمها؛ حيث اعتمد فقط المدونة الشعرية رغم أن تنظيره يتعلق بالأدب بصفة عامة ، إذ أن التطبيقات التي أجراها متعلقة كلها بمدونات شعرية لكل من "دانتي"، "موليير"، "شيكسبير"،.... إلخ ،هذا باختصار ما يتعلق بشعرية "رومان ياكوبسون"، والتي يختصرها "جون ديبو" (*jean Dubois*) *في الوظيفة الشعرية على اعتبارها* ***«وظيفة اللغة التي بموجبها تكون الرسالة التواصلية عملا فنيا »***[4] .

3- الشعرية عند جون كوين(*Jean Kohen*) (شعرية الانزياح) :

مع "جون كوين" يبدو أن اتساع دائرة كل ما هو شعري ، والذي انجابت عنه مباحث علم الجمال لم يكن منطلقا مريحا لبناء نظرية تسعى إلى أن تكون « **علما موضوعه**

---

1 ــ خوسي ماريا بوثويلو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، مصر ، د ط ، د ت ، ص 53.

2 ــ طرّاد الكبيسي : (في شعرية الرواية) ، مجلة عمان ، أمانة عمان الكبرى ، مطابع الرأي التجارية ، عمان ، ديسمبر 2002 ، العدد 90 ، ص 20.

3 ــ رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية ، ص 35.

4 ــ *jean Dubois et autres :dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, la rousse ,Paris, p368 .*

الشعر»[1]، والذي هو مفهوم الشعرية عند "جون كوين" ، حيث سعت مباحث علم الجمال إلى الكشف عن الأسرار الجمالية في الفنون كالموسيقى والتصوير والنحت والأدب، «**ونظرا لأن هذه الفنون جميعا ترجع إلى أصل واحد من الشعور، ولجميعها غرض واحد وهو التأثير ، فقد قامت بعض الأبحاث فيه على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها إحدى مباحث علم الجمال** »[2]، حيث أسفرت هذه الأبحاث التي تناولت هذه الفنون على غير معزل من بعضها إلى إذابة الحدود والفواصل بينها بحكم التقائها في مفهوم واحد هو الفن كما يعرفه الفيلسوف الألماني **"جوتليب بومغارتن"** *(1714-1762)* - بوصفه أول من صك مصطلح علم الجمال- بأنه « **تعبير يوقظ الشعور** »[3]، ولما كان المعيار الذي تنقاس به جمالية هذه الفنون هو مدى تأثيرها على الحساسية والشعور ، ولما كان الشعر هو الأكثر إفعاما بهذه الشحنة من الحساسية لاحتوائه الصورة والموسيقى معا، فإن دائرة دلالة الشعر اتسعت أكثر متسربةً تسرُّب احتواء لا تسرب انضواء في الفنون الأخرى ، مما جعل مدلول الكلمة يكاد يصبح هو ذاته الجمالية وبالتالي «**أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر**»[4] ، وفي هذا السياق تُقرأ الوظيفة الشعرية التي قال بها رومان ياكوبسون كما رأينا والتي لم يرتبط الكشف عنها بتواجدها في نص ما ، بل بهيمنتها مما يعني أن مسألة تواجدها لا تحتاج إلى كشف أو إثبات ، وهكذا أسفرت مباحث علم الجمال على اتساع مدلول الشعر الذي أصبح يدل أكثر على الأثر الذي يحدثه متجاوزا بذلك الصنّافة الأجناسية ، وهو ما أكده قول **"بول فاليري"** ***(Paul vallÉry)*** [*]بإطلاقه تسمية الشعر على كل ما هو أدبي بقوله: « **كل كتابة أدبية هي شعرية**» [5]. وفي ظل هذا الاتساع لرقعة الشعر رأى "جون

---

1 ـــ جون كوين : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا) ، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، د ت ، ص 29.

2 ـــ سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشرق ، القاهرة ، ط8 ، 2003، ص 119.

3 - مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ، دط ، 1990 ، ص 17.

4 ـــ جون كوين : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا) ، ص 29.

* - شاعر وأديب فرنسي (*1871- 1945*) .

5 ـــ نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 382 .

كوين" ولأسباب منهجية « **أنه من الأفضل أن نحدد في البدء حقل البحث ، وألا نعالج إلا الجوانب الأدبية – بالمعنى الحقيقي للمصطلح – من الظاهرة الشعرية وهذا ما يعني بالنسبة لنا تحليل الأشكال الشعرية في اللغة وحدها فقط** »[1]، فكانت أول خطوة قام بها "جون كوين" كانطلاقة هي عزل المدونة المراد دراستها على أنها المدونة الشعرية ، ما يجعل الشعرية عنده في أساسها مبنية على فكرة السعي لتمييز ما هو شعر مما هو ليس بشعر، وهو موضوع الشعرية عنده والمحور الذي تتحرك حوله نظريته في الشعر، والتي تنبني على أساس وجود ثنائية متعارضة الطرفين هي الشعر وما يقابله ، وبالتالي ينحصر موضوع الشعرية في البحث في هذا التعارض بين ما هو شعر وما ليس كذلك ، هذان الطرفان اللذان لا يتحدد طرف منهما إلا بتحدد الآخر،لكن مسألة التمييز بين ما هو شعر وما ليس بشعر لم تكن بالأمر الهين الذي يمكّن تمييزا صارما وبناء حدود جغرافية بين طرفي هذه الثنائية بصرامة ، بل يقترح "كوين" حدود متدرجة ومتحركة بين ما هو شعر وما ليس كذلك، ذلك أنه حتى القصيدة التي هي « **المكان الذي يبدو أنه أفضل أماكنه [الضمير يعود على الشعر] إن لم يكن مكانه الوحيد** »[2] لم تكن موضعا واضحا لإقرار الشعر فيه ذلك أن «**كلمة " القصيدة " نفسها ليست خالية من الغموض**»[3] ، خاصة في ظل ما يسمى بقصيدة النثر ، وبالتالي ينبري كوين من خلال شعريته إلى إعادة النظر في مفهوم القصيدة، وذلك من خلال إعادة النظر في مكوناتها بوصفها معطى لغويا ، ولما كان تحليل اللغة يتم على المستوى الصوتي واللغوي فإن « **الشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين** »[4]،وينتهي به التحليل إلى وضع الصنّافة التالية :[5]

النمط	صوتي	معنوي

[1] ــ جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 30.
[2] ــ المرجع نفسه ، ص 30.
[3] ــ نفسه ، ص 30.
[4] ــ نفسه ، ص 30.
[5] ــ نفسه ، ص 32.

قصيدة النثر	–	+
النثر الموزون	+	–
الشعر التام	+	+
النثر التام	–	–

وبعد أن صنف "كوين" أنواع القول بهذا الشكل جعل نظريته في الشعرية فعل تمييز واشتغال مقارن بين نوعين من القول هما الشعر وما يقابله ، حيث جعل مقابلا للشعر النثر التام، و«**هو الذي يستحق وحده اسم النثر ، في مواجهة الشعر الكامل أو " الشعر " فقط**»[1]، فجعل النثر يمثل اللغة في استعمالها العادي، وجعل الشعر مجاوزة وانزياحا ***ECART*** ، وهذا الأخير مصطلح استعاره "كوين" من حقل الدراسات البلاغية والأسلوبية ، وقد تعددت الألفاظ الدالة عليه **كالتجاوز** عند "بول فاليري" ، و**الخطأ** عند "شارل بالي"(*CHarle Bally*)، و "شبيتسر" (*léo spitzer*) يسميه **الانحراف** ، والكسر عند "تيري"(*terry*)، و**الفضيحة** عند "رولان بارت"(*Roland Barthes*)، و**الجنون** عند "أراغون" *louis Aragon*، ..إلخ.[2] وإذ يلاحظ على هذه التسميات كلها أنها تحمل دلالة سلبية في أغلبها تتمثل في الهدم والخروج عن قوانين اللغة ، إلا أن ميزة "**كوين**" في التعامل مع هذا المصطلح هي أنه يرى فيه جانبا إيجابيا أيضا ؛ حيث إن «**الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى** »[3]، فإذا كان الانزياح من خلال التسميات السابقة يحمل دلالة الجريمة في حق اللغة – إن جاز التعبير – فإن "**كوين**" يفترض أن هذه الجريمة منظَّمة وفي الآن منظِّمة ، فهي منظَّمة « **لأنه يوجد في لغة الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما**

---

1 ــ المرجع السابق، ص 32.

2 ــ ينظر : صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، دط ، 1992 ، ص 57.

3 ــ المرجع نفسه ، ص 52.

من خلال التغيرات الفردية »[1]، وهذا الثبات يمثل قاعدة كامنة في فعل الانزياح يمكن أن تنبني عليه نظرية في الشعر ، أما كونه جريمة منظِّمة؛ فلأن الشعر يهدم اللغة من أجل إعادة تنظيمها لبناء جمالية شعرية ، وهكذا اعتمد "**كوين**" في إبراز ملامح الشعرية على البرهنة على الشيء بالنقيض بحكم المنهج الذي اتبعه ، حيث يرى أن الدليل يتضح أكثر بالدليل المضاد ، و «**أنه يكفي في بعض الحالات أن نعيد إلى الكلام ترتيبه العادي لكي يبطل ما فيه من شعر**»[2].

هي الشعرية إذا عند "**كوين**" تهدف إلى « **معرفة الأسس الموضوعية التي يعتمد عليها تصنيف نص ما في هذا القسم أو ذاك ، هل هناك خصائص توجد في كل ما يدخل تحت "الشعر" ولا تدخل في كل ما يدخل تحت "النثر"** » [3]، ولما كانت هذه المسافة البرزخية الفاصلة بين الشعر والنثر هي ذلك المقدار من الانزياح ؛ فإن هذا الأخير هو موضوع الشعرية ، وقد افترض "**كوين**" أن الانزياح مفهوم كمي يمكن قياسه من خلال محصلة الانزياحات الكلية لمجموعة من القصائد و الحصيلة المتوصل إليها تمثل « **معدل الشعرية في قصيدة ما** » [4]، ولتحري الانزياح وتحديد مقداره وإيجاد القواسم المشتركة بين هذه الانزياحات « **يحرص كوين على أن يكسب شعريته علمية معينة حتم عليه [الأمر] أن يستثمر المبادئ اللسانية ، وقد اقترح [كيما تكون الشعرية علما] المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما أي مبدأ (المحايثة)**»[5].

وتتجلى الاختلافات بين الشعر والنثر التي على مستواها يتحقق الانزياح وبالتالي شعرية النص على مستويين ؛ إذ أن « **"حدث" "التشعير" يتم على مستويين في اللغة صوتي ومعنوي**»[6]؛ أما **المستوى الصوتي** ، فهو أهم ما يميز الشعر عن النثر؛ وذلك من خلال اعتناء الشعر بعنصري الوزن والقافية ذلك « **أن القافية والمجانسة الصوتية الداخلية**

---

1 – جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 36.
2 – المرجع نفسه ، ص ص 224، 225.
3 – نفسه ، ص 34.
4 – نفسه ، ص 47.
5 – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم) ، ص 113.
6 – جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 73.

مقومان بنائيان يكتسب الشعر بهما هويته الأجناسية من جهة أولى، ويؤسس بفضلهما الدلالة الشعرية من جهة أخرى »[1]. فالملامح العروضية –حسب "**كوين**"– « **ليست مجرد صورة صوتية ، بل تمارس وظيفة معنوية، فالقافية إذا بدأنا بها هي دال،وتبعا لمبدأ توازي الصوت والمعنى فان التشابه الصوتي يعني وجود التشابه المعنوي والكلمات التي تتشابه حروفها ينبغي أن تتشابه معانيها »** [2]؛ وأما **المستوى المعنوي**، فيؤكد "**كوين**" أن الفرق القائم بين ما هو شعر و ما هو نثر ذو طبيعة لغوية شكلية يتجلى « **في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال و المدلول من جهة وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى »**[3] ، من ذلك مثلا علاقات **الإسناد** ، فالشاعر يجري على خرق العادة في إسناد الكلمة إلى مسند إليه، حيث يكون المسند غير داخل في دائرة المسند إليه ، و هذا النوع من الإسناد غير العادي يخلق **منافرة** ، تخلق بدورها لغة غير عادية (**لغة متراحة**)، وهذه اللغة المتراحة تتجلى في شكل من الأشكال بحسب العلاقة بين المسند و المسند إليه فهي «**علاقة متنوعة يتولد عن أنماطها المختلفة ألوان المجاز المتعدد فيمكن أن تكون استعارة إذا كانت العلاقة هي المشابهة ، أو كناية إذا كانت المجاورة ، أو مجازا مرسل إذا كانت علاقة الجزء بالكل ...إلخ »**[4] ،كما يشمل الانزياح أيضا علاقات الإسناد على المستوى النحوي، « **ذلك أن الإسناد *prédication* هو أحد الوظائف النحوية ، و إذا ما خرقت هذه الوظيفة النحوية فإن نقصا يحصل على نحوية الخطاب الشعري نفسه»**[5]،وهو ما يؤدي إلى ما يسميه "جون كوين" باللانحوية *ungrammaticainess*.

.ungrammaticainess

و بالإجمال ، فالشبكة التعالقية الناشئة بين الدوال بطريقة خاصة في الشعر تجعل هذا الأخير ذا حركة دورانية ، بينما النثر ذو حركة امتدادية ، لأن الدوال على مستواه ذات

[1] ـــ أحمد الجوة : بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات) ، ص ص 268، 269.

[2] ـــ جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 241 .

[3] ـــ المرجع نفسه ، ص 223 .

[4] - نفسه ، ص137 .

[5] ـــ حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم) ، ص 120 .

شفافية ، على العكس من دوال الشعر التي تتسم بنوع من الثخانة المعرقلة لسيرورة فهمها؛ « **فالشعر دائري و النثر امتدادي** » [1] ، و لمّا كانت الدائرة انزياحا على مستوى خطية الامتداد ؛ فإن الشعر انزياح على مستوى النثر ، ما يجعل شعرية "**جون كوين**" شعرية في الانزياح بامتياز.

ومن المحطات الثلاث السابقة يمكن تحصيل رؤية واضحة عن الشعرية الغربية،والخروج بنتيجة تفيد أن الحديث عن الشعرية حديث عن شعريات ، وعن متعدد وليس عن مفرد .

4- الشعرية العربية :

لعل "يوسف وغليسي" يكون قد وفر على البحث جهدا كبيرا في تقصي الأعمال النقدية العربية الحديثة والمعاصرة التي تناولت موضوع الشعرية من قريب أو من بعيد من خلال الجهد الذي بذله في شكل جرد إحصائي جمع فيه أغلب المؤلفات التي تناولت الموضوع مقرونة بأسماء مؤلفيها في جدول من ست صفحات ، فنكتفي هنا بإحالة القارئ على جهد الباحث شاكرين له فضله وجهده [*]، على أن الحديث عن الشعرية عند العرب بصفة عامة حديث بإحدى الصيغتين:

- الشعرية الغربية في طبعتها العربية .
- الشعرية العربية .

فأما عن **الشعرية الغربية في طبعتها العربية** ، فتتمثل في الكتابات التي حاولت أن تتناول الشعرية كعلم، و تسعى إلى تقديمه للقارئ متوسلة في ذلك إمّا بالترجمة عن الشعرية في منبتها الغربي؛ كالأعمال التي تناولت ترجمة كتب : "**جون كوين**" و "**تودوروف**" و"**أرسطو**" و"**رومان ياكوبسون**" ، أو الأعمال التي تناولت موضوع الشعرية من حيث مفاهيمها وأصولها ومناهجها ،والتعريف بأهم روّادها ، كما فعل ذلك "**حسن ناظم**" في مؤلفه الرائد في هذا المجال (**مفاهيم الشعرية، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**) ، أو كما فعل "**يوسف وغليسي**" في مؤلفه (**الشعريات والسرديات، (قراءة**

---

1 ـــ جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 124 .

*- ينظر : يوسف وغليسي : الشعريات والسر ديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم) ، من ص 36 إلى ص 41 .

اصطلاحية في الحدود والمفاهيم))،...إلخ،وهي في مجملها أعمال تسعى إلى تقديم الشعرية كنظرية نقدية، وليست هي المقصودة بالحديث في هذا الموضع.

وأما **الشعرية العربية** ، فتتمثل في الكتابات التي تناولت الشعرية التي تتخذ لها المدونة الأدبية العربية – الشعرية منها على وجه الخصوص – موضوعا ومدارا ، وهي ما يمكن تسميته فعلا بالشعرية العربية، والتي يمكن تناولها على مستويين :

أ– الشعرية العربية في التراث النقدي العربي :

إن الحديث عن الشعرية في النقد العربي القديم سوف لن ينطلق من تقصي ورود كلمة شعرية في المدونة النقدية ؛ ذلك أن ورود هذه الكلمة – إن حدث – سوف لن يكون مصحوبا بالدلالة الاصطلاحية التي تقصد إليها الكلمة كمصطلح نقدي معاصر ، وبالتالي فإن البحث في هذا المجال سوف لن يؤدي إلى استجابة ، وإن وجدت الكلمة فإن وجودها سيكون من باب الصدفة أكثر من كونه من باب القصدية ، وذلك ما حدث فعلا مع "حسن ناظم" الذي انبرى في حديثه عن الشعرية العربية أولا إلى تقصي ورود الكلمة في التراث النقدي لدى كل من "الفارابي" و"ابن سينا" و"ابن رشد" و"حازم القرطاجني"، وهو جهد مضن من دون شك ، لينتهي به البحث إلى أن «**اللفظة [يقصد الشعرية] لا تمتلك مقومات الاصطلاح ؛ فهي غير مشبعة بمفهوم معين كما أنها لم تكرس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه (في الشعرية) ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة** »[1] ، على أن هذا لا يعني عدم العثور على مصطلحات بديلة مستعملة في التراث النقدي العربي تحمل مدلول كلمة الشعرية بوصفها العلم الذي يعنى بالكشف عن القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية بعامة والشعرية منها بوجه الخصوص ، بل إن في التراث النقدي مصطلحات بدائل تُبـــلّغ بها على الدلالة نفسها، وقد تصدّرت هذه المصطلحات عناوينَ كتب نقدية من قبيل : (عيار الشعر) لـــ " ابن طباطبا " ***(ت 33هـــ)***، (الصناعتان) لـــ "أبي هلال العسكري" ***(ت384هـــ)***، (نقد الشعر) لـــ "قدامة بن جعفر" ***(ت 327هـــ)***،

[1] ـــ حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 12.

(قواعد الشعر) لـــ "ثعلب" *(ت 291هـــ)* ، (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) لـــ "عبد القاهر الجرجاني" *(ت 471 هـــ)*، (سر الفصاحة) لـــ "ابن سنان الخفاجي" *(ت 466 هـــ)*، فكلها عناوين تدلّل مباشرة على أن هذه الكتب تُعنى بالبحث عن القواعد الثابتة في الإبداع (عيار الشعر) ، وأن ثمة قوانين تنتظم الظاهرة الإبداعية بشقيها (الصناعتان: الشعر والنثر)، ما يجعل هذه الظاهرة أشبه شيء بالصناعة التي تقوم على قواعد وأسس (قواعد الشعر)؛ وبالتالي فالوقوف على هذه القوانين الكامنة في الإبداع يمكّن من الوقوف على أدبية النص (أسرار البلاغة ، سر الفصاحة) ، ولعله ليس من الصواب إطلاقا أن نتقصى الشعرية في التراث النقدي العربي بلفظ " **الشعرية** "؛ لأن فعل ذلك لا ينفك يشبه من يبحث عن شاعر عربي في قامة شكسبير***(Shakespeare)*** [*]مشترطا في ذلك الاسم نفسه .

ولهذا الاعتبار المنهجي فإن الحديث عن الشعرية على مستوى المدونة النقدية التراثية سيكون حديثا باسم **النظرية النقدية العربية** وليس باسم الشعرية ، هذه الأخيرة التي تعتبر نظرية نقدية غربية انجابت عنها اعتمالات تاريخية وفكرية وحضارية عبر مخاض فكري لا يمكن تجاهل زمنه الممتد عبر زهاء من خمسة وعشرين قرنا ، مما يجعل الحديث عن التجربة النقدية العربية القديمة ذات القامة العمرية المقدرة بحوالي خمسة قرون باسم المصطلح نفسه يُعتبر تجاهلا لعامل الزمن ، بل حتى أن الحديث عن هذه التجربة باسم النظرية الأدبية يحمل شيئا من هذا التجاهل لعامل الزمن إذا ما استحضرنا مفهوم النظرية كما تقدم [**]، والتي من أسسها القوة والعمق والاتساق والترابط ، ثم الاتكاء على نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، وهذا ما لم يكن متوافرا عليه النص النقدي العربي القديم ، ما يجعل إطلاق اسم **النظرية** على هذا النتاج النقدي مشبوبا ببعض التحفظ ، ولعل البحث يتفق مع صاحب المرايا المقعرة في قوله: « **لا توجد مشكلة نقدية توقفت عندها نظرية/نظريات الأدب الحديثة لم يتوقف عندها العقل العربي منظرا وممارسا** »[1] ، على أن هذا لا يعني أن العقل العربي استبق

* – شاعر ومسرحي إنجليزي (1564-1616) .

** – ينظر: ص 15 من البحث.

1 ـــ عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت،دط ، 2001، ص 380.

العصر، بقدر ما يعني هذا الكلام أن في الأدب توجد قضايا لا يمكن للخطاب الناشئ حول الأدب أن يقع بمعزل منها ؛ ذلك أنها قضايا لا يُنتهى فيها إلى غاية أو بت حاسم ؛ فأسئلة الماهية والوظيفة والشكل والمضمون ، وما يجعل الأدب أدبا ما تزال على طول تاريخ الأدب والخطاب الناشئ حوله مواضيع تتجدد بها العذرية وتستعيد خصوبتها، إن لم نقل تزداد خصوبة كلما تعاطاها البحث ، هذا الأخير الذي يستمد حماسه في التعامل أكثر ليس من هذه الأسئلة في ذاتها ، بل من الأجوبة التي انبرت لهذه الأسئلة وما تراكم عنها من أسئلة أخرى في شكل ما يسمى بنقد النقد ، ولعل هذا ما يقصد إليه **تودوروف** حين يقول: «**ستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية** »[1]، حيث القصد أن هذه الكتب عبارة عن تنويعات على مستوى الإجابة عن أسئلة لّما يمكّن لها الإشباع عبر تاريخ نقد الإبداع .

إن النصوص التي يمكن إدراجها تحت اسم **النظرية الأدبية العربية القديمة** ليست تلك الشذرات النقدية التي تناقلتها مصادر الأدب عن العصر الجاهلي في شكل نثار نقدي ، والتي ولدت مع ميلاد النص الشعري ذاته، أين كان النقد على مستواها « **عبارة عن أحكام ذاتية عامة تعتمد على الانطباعات الآنية وعلى الوقوف عند الجزئيات حين يعمد بعضهم إلى الموازنة بين بيت وبيت أو المفاضلة بين شاعر وآخر ، أو عندما يعمدون إلى إطلاق الأحكـــام العامة كقولهم : هذا البيت أحسن ما قالته العرب** » [2] مثلا ، حيث نقلت الكتب النقدية التراثية شذرات من هذه النصوص وهي لا ترقى إلى تسميتها بالنصوص النقدية وإن حدث فمن باب التسامح إذا ما أخذنا مفهوم النقد على أنه « **تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق أي القدرة على التمييز ويَعبر منها إلى التفسير والتحليل والتقييم ، خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى وهي متدرجة على هذا النسق كي يتخذ الموقف نهجا واضحا موصلا إلى قواعد – جزئية**

[1] ـــ تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 13.

[2] ـــ بشير خلدون : الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي ، وزارة الثقافة ، الطباعة الشعبية للجيش ، دط ، 2007، ص 36.

أو عامة– مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز »[1]، ولما كان الحديث عن الشعرية في التراث النقدي العربي ينبغي أن يكون في ظل هذه الشروط فإن بداية هذا الحديث تتخذ لها منطلقا ما أسماه "**محمد مندور**" بالنقد المنهجي الذي تتحدد بداءاته الأولى من كتاب (طبقات فحول الشعراء) **لابن سلام الجمحي** (*ت 232هـــ*)، الذي يعتبر أول كتاب وصل إلينا في النقد وتاريخ الأدب العربي [2]، هذا الكتاب الذي كان إيذانا بوضع حد لذلك النثار النقدي المبثوث حول النصوص شفويا ، حيث أكد صاحبه في مقدمة مؤلفه أن « **للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات** » [3]، هي الشعرية العربية إذا تبدأ مع بداية فكرة كون للشعر صناعة وللصناعة قواعد وأسس ، وإذا الشعرية بحث واشتغال على مستوى هذه الصناعة .

من جهة أخرى ، الحديث عن الشعرية العربية سوف لن يكون اقتفاء كرونولوجيا على مدار قرون من سيرورة النقد وتطوره ، بقدر ما سيكتفي بالوقوف عند محطتين من محطات هذا التطور ؛ الأولى ستكون مع نظرية حاولت أن تقدم حوصلة تقعيدية شاملة للرؤى النقدية على مدار خمسة قرون تتمثل في " **نظرية عمود الشعر**" التي استوى تخريجها الأخير على يد الناقد "**أبي علي أحمد بن محمد المرزوقي**" (*ت 421 هـــ*) ، في مقدمة شرحه لديوان الحماسة "**لأبي تمام**" ، أما الثانية فستكون مع نظرية استثنائية استطاع صاحبها أن يهضم ما تقدم من أفكار ليصدر بفكرة جديدة تمثلت في **نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني"**(*ت 471 هـــ*).

أما عن الاعتبار الذي بموجبه اختيرت هاتين المحطتين بقصدية التدليل أو التمثيل بهما للشعرية العربية ، فهو أنه لم يُعرف أن ثمة إجماعا نقديا سبق نظرية عمود الشعر ، عنى بإرساء نظرية أو فيما نحوها تسعى إلى استيعاب جملة من الرؤى النقدية ، كما فعلت نظرية

---

[1] ـــ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، ط4 ، 1983 ، ص14.

[2] ـــ ينظر : جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع ، وحدة الرغاية، الجزائر ، دط، ج2،1993، ص 427.

[3] ـــ ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، دط ، د ت ، ص 05.

عمود الشعر ، إضافة إلى أن هذه الأخيرة تمثل رؤية نقدية عربية نقية قامت على مبعدة من التأثر بما ليس من صميم الثقافة العربية ، ومن أجل ذلك تجنب البحث الكلام عن مؤلف "**حازم القرطاجني**" رغم أن أغلب الكتب التي تناولت الشعرية العربية تعتبره مؤلّفا رائدا في هذا المجال ، كذلك للسبب نفسه لم نتطرق بالكلام إلى آراء"الفارابي" و"ابن سينا" في الأدب ؛لأن هؤلاء الثلاثة المذكورين كانوا يصدرون عن هضم لمؤلف أرسطو، وهو ما يسيء –في هذا الموضع– إلى الحديث عن آرائهم تحت اسم الشعرية العربية ، بينما نظرية **عمود الشعر** تمثل فعلا ما يندرج تحت هذا العنوان ، لأنها ذات منبت عربي ، كما أن **نظرية النظم** عند "عبد القاهر الجرجاني" تمثل إنتاج عقل عربي أقام نظرية استنادا على علمي النحو و البلاغة العربيين ، ولئن كان "**طه حسين**" يقول عكس ذلك في تقديمه لكتاب **نقد الشعر** لـــ" قدامة بن جعفر"؛ إذ يرى في "عبد القاهر الجرجاني" « **فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه**»[1] ، فقد نفى "**محمد عابد الجابري**" في سياق تفنيده لزعم "طه حسين" تأثر "عبد القاهر الجرجاني" بـــ "أرسطو" ورأى « **أن نظرية " النظم" كما قررها عبد القاهر الجرجاني قد فكر فيها داخل الحقل المعرفي البياني موظفا معطيات هذا الحقل ، مستجيبا لاهتماماته، معبرا عن مرحلة من مراحل نموه ؛ نمو الوعي بالذات أما المنطق اليوناني فلم يكن له أثر في هذه النظرية**»[2] ، وبناء على هذا الاعتبار تم اختيار المحطتين للتمثيل بهما عن الشعرية العربية في التراث النقدي العربي وتفصيل ذلك كالآتي :

أ1– نظرية عمود الشعر:

إن عمود الشعر كمصطلح نقدي يُقصد به الطريقة التي كان الشعراء العرب قديما ينظمون بها أشعارهم ، ولئن كان هذا المصطلح قد أطلق لأول مرة من طرف "**الآمدي**" في مؤلفه الموازنة بين الطائيين – حين قال : « **البحتري أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف** »[3]– إلا أن مفهوم عمود الشعر في الحقيقة كان مدار النقد الأدبي قبل "الآمدي" وقبل ما يسمى بالنقد المنهجي المؤرخ له بمؤلف "ابن سلام

[1] ــــ قدامة بن جعفر : نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط ، 1982 ، ص 14.

[2] ــــ نقلا عن : عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، ص ص 216، 217.

[3] ــــ الآمدي : الموازنة بين الطائيين ، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط2 ، ج1 ، 1972 ، ص4.

الجمحي" (طبقات فحول الشعراء) ، قبل أن يتجسد في مصطلح نقدي بحكم أن « **الذين نظروا للشعر العربي بدءا من القرن الثاني الهجري رأوا أن الشعر الجاهلي أصل [....] وبقدر ما كانت الحياة تتحول وتبرز نزعة الاستحداث كانت تبرز بالمقابل نزعة الرجوع إلى الأصل والتمسك بثباتها ، وكان علماء اللغة يتشددون بالتالي في نقد الشعر المحدث انطلاقا من المقاييس التي استخلصوها من الشعر القديم واستنادا إليها** »[1] ، وقد كرست المؤلفات النقدية هذا الجدل بين الجديد والقديم الذي سيفرز فيما بعد عن نظرية عمود الشعر، فمؤلف "الجمحي" مثلا اقتصر فقط على شعراء جاهليين وإسلاميين وما فتئ يذكر عباسيا ، و« **الأصمعي كان يستنكف أن يستشهد بشعر بشار**»[2]، فإذا فعل التأصيل هذا والإصرار على القديم وتمجيد طريقة الأوائل واعتبارها ما ينبغي أن يُحتذى هو نواة لفعل تأسيس نظرية في الشعر اكتملت فيما بعد تحت اسم نظرية عمود الشعر ، على أن خطواتها تسارعت أكثر نحو الاكتمال و التأسس بظهور ما يسمى **بالخصومة** بين الشاعر "أبي تمام" *(ت232هـ)* وتلميذه الخصم "البحتري" *(ت284هـ)* ، حيث يمثل الأول الجدة ومحاولة خرق رتاج طريقة الأوئل في قول الشعر، بينما يمثل الثاني طريقة الأوائل ومذهبهم ، وتكمن أهمية الخصومة بين مذهبيهما « **في أنها أساس نظرية العمود الشعري ، وما يقابله من نزعة حداثية في الشعر والنقد [....] وفي كونها خلاصة الرؤيا النقدية العربية وخلاصة نظرة النقاد إلى الشعر الجاهلي وأثره في توجيه النقد**»[3] ، ولعل أقصى درجة يمكن أن نتصور الخصومة بالغةً إياها أن يؤلَّف كتاب حولها وهو مؤلف "الآمدي" (الموازنة بين الطائيين) الذي كان مدار حديثه ـــ في سياق البث في أمر الخصومة ـــ نقاشا لكثير من القضايا النقدية كالتقليد والتجديد، والوضوح والغموض والصدق والكذب والسرقات الأدبية والطبع والصنعة ، واللفظ والمعنى ....إلخ ، على أنه تجدر الإشارة إلى أن هذه القضايا

[1] ـــ أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب 2- تأصيل الأصول) ، دار العودة ، بيروت ، لبنان، ط3، ج2 ، 1983، ص37 .

[2] ـــ شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت، دط، 1993 ، ص 192.

[3] ـــ وحيد صبحي كبابة : الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، دط،1997، ص 05.

المتطرَّقِ إليها لم تكن وليدة هذا المؤلف، فقضية التقليد والتجديد تكاد تكون قضية أدبية لازمة بحكم السيرورة التاريخية إذ كل محدث آيل إلى القدم ، وقد كان "**أبو عمرو بن العلاء**" (ت*154*هـــ) قد تطرق إلى هذا الأمر في بداءات النقد العربي حين يقول «**لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته** » [1] ، ومع قضية الجدة والقدم هذه ولدت قضية الطبع والصنعة والسرقات الأدبية والوضوح والغموض ، أما قضية اللفظ والمعنى فقد « **بدأ الحديث عنها في الاتساع والذيوع منذ قال الجاحظ عبارته الشهيرة " المعاني مطروحة في الطريق،....."**»[2]، وهكذا يمكن القول أن أغلب القضايا التي تناولها النقد وهو سائر باتجاه بلورة نظرية كانت تنبع من مشكاة واحدة هي الجدل الناشب بين طرفي ثنائية الجديد والقديم ، فجاء مؤلف الآمدي في السياق نفسه يتناول بالجملة قضايا مفصلة تم تعاطيها على مدار من أربعة قرون ليتناولها تحت مقولة عمود الشعر،التي كانت تعني مذهب الأوائل في قول الشعر والذي كان البحتري هو من يمثله في مؤلف الأمدي ، وقد كان "الآمدي" « **يؤثر طريقة البحتري ويميل إليها ومن أجل ذلك جعلها "عمود الشعر" ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مواربة**»[3] ، إلا أن هذا المؤلف في الحقيقة لم يكن حسما وتخريجا نهائيا لنظرية عمود الشعر؛ لأن هذه الأخيرة لا يوقف عليها في هذا الكتاب واضحة بشكل حصري من خلال خصائص شعر "البحتري" فقط ، بل كذلك من خلال ما عدّده "الآمدي" من ضمن ما عابه على "أبي تمام" « **ولذلك كان على من جاءوا بعده من النقاد في العصور القديمة والعصور الحديثة أن يستخلصوا من مناقشاته لما رآه خروجا عن عمود الشعر أو مذهب الأوائل من أشعار أبي تمام مدلول عمود الشعر في نظريته** »[4] ، ما يجعل نظرية عمود الشعر في مؤلف "الآمدي" نظرية لَمَّا يمكّن لها أن تكتمل بعدُ ، ما يعني أن من سيأتي بعد الآمدي ويتناول الفكرة نفسها أقدرُ

---

[1]- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت ،ط5 ، ج1 ، 1981 ، ص 90.

[2]ـــ ينظر : أحمد محمود المصري : قضايا نقدية (قراءة في تراث العرب النقدي) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية، ط1، 2007 ، ص 34.

[3]ـــ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 162.

[4]- شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 190.

على تقديم النظرية على وجه من الكمال من "الآمدي"، ولعل ذلك ما فعله "**القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني**" *(ت 396 هـــ)* في مؤلفه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) مستفيدا مما عابه "الآمدي" على "أبي تمام" محوّلا نقيضَ تلك الثلمة في شعر "أبي تمام" كمالاً ينبغي تحريه قصد السير على نهج الأوائل، فينتهي به الفعل إلى حوصلة عناصر عمود الشعر فإذا هو « **ذو أركان محددة وهي :**

1. **شرف المعنى وصحته.**
2. **جزالة اللفظ واستقامته.**
3. **إصابة الوصف.**
4. **المقاربة في التشبيه.**
5. **الغزارة في البديهة.**
6. **كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.** »[1]

على أن التخريج النهائي لنظرية عمود الشعر كان على يد "أبي علي أحمد بن محمد المرزوقي" *(ت421)* في مقدمته الشهيرة لشرح ديوان الحماسة "لأبي تمام" ، أين كان «**تمثله للنظريات النقدية التي تصدى لها نقاد القرن الثالث والرابع تمثلا دقيقا سليما ...كان قد اطلع على آراء ابن قتيبة وابن طباطبا و قدامة والجرجاني ...بل أضاف إليها ما أسعفه به فهمه وتصوره حتى إن مقدمته لتعد أنموذجا جيدا في البناء الجديد على أسس قديمة** »[2]، ما يمكّن القول أن نظرية عمود الشعر كما قال بها "المرزوقي" حاولت استيعاب الرؤى النقدية حول الأسس التي تنهض عليها القصيدة العربية على مذهب الأوائل ، ويتضمن القول بعمود الشعر عند "المرزوقي" : « **شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرة سوائر الأبيات وشوارد الأمثال ــ والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ المعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى**

[1] ـــ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 322.

[2] ـــ المرجع نفسه ، ص ص 398، 399.

لا منافرة بينهما »[1]، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر على حد تعبير "المرزوقي" ملخصا بذلك ما أجمع عليه النقاد في شكل صياغة نظرية لرؤيتهم النقدية للشعر ، ثم أتبع "المرزوقي" عناصر عمود الشعر هذه بالمعايير التي ينقاس بها كل عنصر ، واختصارها أن المعنى ينقاس بالعقل ، أما اللفظ فتُمكّن له الجزالة بالطبع والرواية ودَرَجِ الاستعمال ، ويكون الوصف صائبا والتشبيه مقاربا إمّا صدرا عن ذكاء وحسن تمييز وتقدير ، ولمّا كانت الاستعارة تشبيها في الأصل كان معيارها معياره ، وتلتحم أجزاء النظم وتلتئم إذا التحم بعضها ببعض حتى لَتوشكُ القصيدة بموجب ذلك تغدو بيتا ، والبيت يغدو كلمة ، فينساب النطق به بلا عَثَر ، على أن يكون الإيقاع والوزن من جنس النظم ، و يُشاكلَ اللفظ المعنى بطول المراس ودوام الدربة حتى يعرفَ لكل رتبة من المعنى لفظ مقسوم لها ، ويكونَ لجملة اللفظ والمعنى قافية من اقتضائهما [2].

هذه هي **نظرية عمود الشعر** كما حررها "المرزوقي" جامعا بها خلاصة جهد نقدي على مدار خمسة قرون أو يزيد (لأن النقد الشفوي الجاهلي من أوليات هذا النقد)، ولئن كان ثمة من تعقيب على هذه النظرية فسوف لن يتعلق بمناقشة مضامينها بل بموقعها في سياق الحديث عن الشعرية والتي يتحدد مفهومها كما سبق على أنها درس محايث يتخذ سبيله إلى المحايَثة اللغةَ، وبالرغم من صرامة هذا التحديد التي قد يدين نظرية عمود الشعر في بعض جوانبها، هذه الأخيرة التي قد تفيض عن الحدود المرسومة للشعرية أو تتجاوز حدودها ، فإن ما يمكّن لنظرية عمود الشعر مكانا في سياق الشعرية العربية هو وجود « **حقيقة مؤكدة هي أن الشعرية "مفهوم " متغير عبر التاريخ** »[3]، ونظرية عمود الشعر واحدة من مراحل هذا التغير ومحطة من محطات الشعرية، والتي نبعت من صميم المدونة الشعرية العربية على مبعدة من التأثر بالآخر، هذا الآخر الذي تُعتبر نظرية عمود الشعر بمثابة نظرية حصانة ومناعة

---

[1] ــ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين و عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر ، القاهرة، ط1،ج1 ، 1951، ص 9.

[2] ــ ينظر : المرجع نفسه ، من ص 9 إلى ص 11.

[3] ــ كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1987 ، ص 127.

ضده، كما تمثل هذه النظرية محاولة لإرساء قواعد تحكم القصيدة العربية وهي الغاية التي تنشدها الشعرية.

أ2- نظرية النظم :

وكما رأينا أن نظرية عمود الشعر لم تكن ابتكارا محدثا قال به "المرزوقي" بقدر ما كانت تتويجا صدر عن هضم لقضايا نقدية نضجت على أقلام نقاد ، فجاء "المرزوقي" فجمعها ونظمها وأخرجها على وجه من الكمال في شكل نظرية ، كذلك هي الحال بالنسبة لنظرية النظم لم تكن بدعة واستثناء بقدر ما جاءت حلقة في سيرورة سلسلة .

ولما كان القول قد سبق إلى أن نظرية عمود الشعر كانت خلاصة لاشتغال نقدي عربي على مدار قرون، ولما كانت نظرية النظم تمثل مرحلة من مراحل نمو النقد العربي، فمن جماع القولين لابد أن يكون لنظرية النظم جذور توصلها بنظرية عمود الشعر ، فإذا استرجعنا الأبواب السبعة الضالعة في بناء نظرية عمود الشعر كما أقرها "المرزوقي" نجد أن ثمة قضية تكررت في ثلاثة أبواب من أبواب العمود ، وهي ثنائية اللفظ والمعنى ؛ حيث شكّل الجزء الأول منها (**اللفظ**) بابا من أبواب العمود (**جزالة اللفظ واستقامته**) ، وشكّل الجزء الثاني بابا ثانيا من أبواب العمود (**شرف المعنى وصحته**) ، واجتمع الجزءان ليشكلا بابا ثالثا من أبواب العمود (**مشاكلة اللفظ المعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما**) ، وفي هذه الأبواب الثلاثة ذُكر طرفا الثنائية (**اللفظ والمعنى**) صراحة ، كما ذُكرا ضمنا في باب رابع من العمود وهو (**التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن**) ، وبهذا تحوز قضية اللفظ والمعنى على أربعة أبواب من أصل سبعة من أبواب العمود ما يدلّل على أهمية القضية في النظرية النقدية العربية ، وقد عني النقد حتى في عصره الجاهلي وهو يرافق ميلاد القصيدة بالقضية نفسها حسبما جاء في النتف النقدية التي أوردتها مصادر الأدب عن النقد الجاهلي حيث تُرفض لفظة في سياق ما ويُؤثر استبدالها بأخرى ، ويُعاب المعنى في بيت ويَشرف في آخر ، إلا أن قضية اللفظ والمعنى أخذت مكانها في اهتمام النقد بدءا من مقولة "الجاحظ" «**المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع**

وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير »[1] ، حيث استطاع الجاحظ بقولته هذه أن يضع ثنائية اللفظ والمعنى على طاولة النقاش ويجعل منها بؤرة جدل انقسمت بموجبها الساحة النقدية قسمين ؛ قسم يناصر اللفظ وآخر يناصر المعنى ، ويبدو أن ما جاء في مقولة "الجاحظ"« **هي صفات لا يشرحها الجاحظ ولا أحد ممن جاءوا بعده من أنصار مذهب الأوائل [عمود الشعر] إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني فترجمها باصطلاح النظم »**[2]، وهو ما يُعزى إليه السر في إعجاز القرآن حسب "الجرجاني" ، وقد انطلق هذا الأخير يعالج **النظم** انطلاقا من ثنائية اللفظ والمعنى إذ « **أن أول خطوة منهجية قام بها عبد القاهر الجرجاني في هذه السبيل هي وضعه قضية اللفظ والمعنى وضعا جديدا، فقد أنكر أن تكون المزية لأحدهما دون الآخر »**[3]، وهي بداية اتخذها السبيل إلى نظرية النظم التي يمثل جهده فيها نقطة الذروة لأن عمله جاء « **تتويجا لاجتهادات البلاغيين والنحاة من قبله ، بعضهم دخل في دائرة مفهوم النظم دون أن يذكر المصطلح، وبعضهم الآخر ناقش المفهوم واستخدم المصطلح»**[4].

لقد جاءت نظرية النظم في كتاب (**دلائل الإعجاز**) في سياق الدراسات التي عنت بالكشف عن السر الواقف وراء فكرة إعجاز القرآن ، على أن "عبد القاهر" لم يتناول الفكرة على طريقة الكلاميين والفلاسفة ، بل تناولها من زاوية اختصاصه ، ولما كان اختصاصه اللغة بما فيها من علمي البلاغة والنحو فإن تحريه مسألة الإعجاز سيكون بمسبار اللغة، الأمر الذي ينأى بفكرة الإعجاز عن القول بالصرفة الذي علقها على مشجب الميتافيزيقيا ، حيث إن الإعجاز في نظر "الجرجاني" أمر فيزيقي له بنية لغوية يتجلى به **«فلابد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل وعلى صحة ما ادعينا من**

---

1 ــ الجاحظ : الحيوان ، تح ؛عبد السلام محمد هارون ،مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ،ط2 ، ج3 ،1948 ، ص ص 132،131.

2 ــ شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، ص 195.

3 ــ عبد القادر هني : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دط ،1999 ، ص 45.

4 ـ عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ، ص 228.

ذلك دليل»[1]، ومن هذا المنطلق طلب "الجرجاني" تجليات الإعجاز بعد أن تغذّت ذائقته النقدية على إنجازات من تقدمه من نقاد تمخضت عن أقلامهم نظرية عمود الشعر وكذا ممن تناولوا فكرة الإعجاز بالبحث اللغوي كالشيخ "الصالح أبو الحسن الرماني" (*ت 386 هـ*) و"أبو سليمـــان حمد بن محمد الخطـــابي" (*ت 388 هـ*) و"أبو بكـــر بن الطيب الباقلاني" (*ت 403هـ*)،على أن كل من تناول قضية الإعجاز قبل "عبد القاهر" وصلوا إليها كمنتهى، أما هو فـــ « **سلك طريقا معاكسة حين جعل منطلقه فكرة الإعجاز نفسها [حيث] قرر عبد القاهر في نفسه منذ البداية أن القرآن معجز وحاول أن يكتشف فيه مواطن الإعجاز** »[2]، وقد لخص "طه حسين" مضمون كتاب (دلائل الإعجاز) لـــ "عبد القاهر"ـــ في مقدمة لكتاب (نقد الشعر) لـــ "قدامة بن جعفر"ـــ تلخيصا مقتضبا شاملا ملخصا بذلك فكرة النظم بقوله : « **يبدأ بحثه بنقض نظريتين قديمتين : إحداهما تجعل جمال الكلام في اللفظ ، والأخرى تجعله في المعنى ، ثم ينتهي به البحث إلى أن الجمال ليس في اللفظ ولا في المعنى وإنما هو في نظم الكلام ، أي في الأسلوب ثم يحاول بعد ذلك أن يبين فيم يكون جمال الأسلوب وروعته ، فيدرس (الجملة) بالتفصيل منفردة ومتصلة فيضطره البحث إلى الكلام على أهمية حروف العطف وقيمة الإيجاز والإطناب وضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال**»[3]، هذا بالجملة، أما بالتفصيل فيمكن تقديم نظرية "الجرجاني" في النظم في نقاط كالآتي:

1ـــ لقد أشار "الجرجاني" في بداية كلامه تحت عنوان (**الكلام في الإعجاز**) إلى أنه بصدد بناء نظرية ، وإن كان لم يذكر النظرية لفظا، فقد ذكر معناها في بداية قوله: «**واعلم أنه لا سبيل إلى أن تعرف صحة هذه الجملة حتى يبلغ القول غايته وينتهي إلى آخر ما أردت جمعه لك** »[4]؛ أي أن كلامه في النظم هو فعل بناء نظرية متدرج و ممنهج وذو طابع

[1] ـــ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تقديم : علي أبو زقية ، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع ، وحدة الرغاية الجزائر ، دط ، 1991، ص 55.

[2] ـــ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 419.

[3] ـــ قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 30.

[4] ـــ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 53.

شمولي؛ لأن النظرة التجزيئية لا تبني نظرية ، ويدل كلامه على أنه بإزاء بناء نظرية لا تُستوعب بقراءة جزء منها لأنها لا تنبني إلا بكلها، وهذا معنى شمولية النظرية التي تؤخذ في كلها لا في جزئها، وبالتالي فنحن بإزاء عمل يهدف إلى بناء نظرية .

2 – ثم يضيف إلى أن كلامه لا يقف عند مستوى التنظير فقط ؛بل يعضدُ فيه التطبيقُ الإجرائي النظريةَ، فهو يرى أنه إذا ما افترضنا الإعجاز في القرآن وجب« **أن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل وعلى صحة ما ادعينا من ذلك دليل** »[1]،ويقيم هذا الدليل مستندا على علمي **النحو** و**البلاغة**، وقد أشار إلى أهمية هذين العلمين في أول كتابه [*] .

3 ـــ لقد انطلق "الجرجاني" أولا من أن الإعجاز في القرآن مرده إلى النظم على أنه ميز على مستوى النظم بين نوعين ، نظم على مستوى اللفظة المفردة، و يتعلق بنظم الحروف المكونة للفظ الواحد، ونظم على مستوى الكلم ، حيث أن الأول لا يحكمه نظام؛ لأن الأصل في نظم حروف اللفظ الاعتباط؛ و بالتالي فالنظم المقصود به الحديث لا يتعلق بأمر كان الاعتباط أصلا في نشأته كهذا النوع من النظم ؛ لأن اللفظ المفرد بموجب هذا القول لا يحوي كمونا ذا قيمة، ذلك« **أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة**»[2]، أما المستوى الثاني من النظم وهو نظم الكلم فهو المقصود في نظرية الجرجاني ؛ إذ لا فضل للفظة إلا بكونها في متتالية لفظية« **فالألفاظ المفردة هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن ليضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد** »[3]؛ بمعنى أن قيمة الألفاظ تنخلق حالما تدخل في تضام مع ألفاظ أخرى، وهنا تتكشف أولى ملامح نظرية النظم التي تقوم في جوهرها على الجملة التي هي ضم لفظ إلى آخر وليس على مفرد الكلم، فإذا النظم نظرية تشتغل على مستوى ضم اللفظ إلى اللفظ ولعل الحديث عن هذه النظرية، حديث مداره أمور ثلاثة :

- هل النظم يحدث على مستوى الألفاظ ؟

---

1 ـــ المرجع السابق ، ص 55.

* – ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 43 ، 56 .

2 ـــ نفسه ، ص 60.

3 ـــ نفسه ، ص 47.

- ما الآلية أو النظام الذي يحكم فعل النظم ويسيره؟
- ما تجليات النظم التطبيقية ؟

4ـــ أما الإجابة عن السؤال الأول فيوضح "الجرجاني" أن « **ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل**»[1]، مشيرا بذلك إلى أن النظم يتعلق بالمعنى وليس باللفظ ، وما يحدث على مستوى الألفاظ من نظم لا يعدو كونه قفوا لأثر النظم الذي يحدث على مستوى المعاني، وبتعبير "تشومسكي" ***(Chomsky)*** ما يطرأ على الألفاظ ليس إلا بينة سطحية منعكسة عن بنية عميقة هي ما يطرأ على مستوى المعنى، فإذا اللفظ بموجب ذلك تابع للمعنى حيث لا يأخذ موقعه من الجملة إلا بوحي منه .

5ـــ وأما الإجابة عن السؤال الثاني فإن السدى اللاحمة لعناصر الكلم و الضامة لها هي العلاقات الناشئة بين المعاني كما يحددها علم النحو ؛ إذ « **ليس النظمُ إلا أنْ تضع كلامك الوضعَ الذي يقتضيه علمُ النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجَت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها...** »[2].

6ـــ ثم أما الإجابة عن الكيف الذي يتجلى به النظم ، فلما كان علم النحو يُعنى بعلاقات الكلمة بجاراتها في متوالية لفظية « **فلا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه سببا من تلك [....] أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل، أو مفعولاً، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن آخر، أو تتبع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفة للأول، أو تأكيداً له ، أو بدلاً منه ، أو تجيء باسم بعد تمام كلامك ، على أن يكون الثاني صفة أو حالاً أو تمييزاً [...] وعلى هذا القياس** »[3]، وهكذا يتضح أن معنى النظم عند "الجرجاني" معناه توخي أحكام النحو ، وقد ناقش "الجرجاني" قضايا النحو المتعددة من خلال آيات قرآنية و أبيات شعرية تناول من خلالها قضايا التقديم والتأخير الإسناد والأمر والنهي و التعجب والاستفهام، فإذا منهجه « **هو**

---

[1] ـــ المرجع السابق ، ص 66.

[2] ـــ المرجع نفسه ، ص 94 .

[3] ـــ نفسه ، ص ص 69، 70.

منهج النحو ، على أن نفهم من النحو أنه العلم الذي يبحث في العلاقات التي تقيمها اللغة بين الأشياء [....] حيث لا يقف بالنحو عند الحكم في الصحة والخطأ بل يعدوه إلى تعليل الجودة وعدمها حتى لا يدخل في ذلك أشياء استقر فيما بعد أن جعلوها من "المعاني"»[1]

7- أما على الصعيد البلاغي ، فقد ميز الجرجاني بين ضربين من الكلام « **ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ الواحد [...] و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ منه و لكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، و مدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة و التمثيل** »[2] ، فبلوغ المعنى على مستوى الضرب الأول من الكلام يكون بهذا الشكل :

اللفظ ← المعنى

أما عن بلوغ المعنى على مستوى الضرب الثاني فيكون بهذا الشكل :

اللفظ ← المعنى الأول ← المعنى الثاني

ومن هذه النقاط يمكن إجمال القول في أن « **النظم يمثل مكونا في نظرية لغوية لا تقل سماتها وضوحا عن سمات** أي **نظرية لغوية حديثة** »[3] ؛ فالكلم عند "الجرجاني" عبارة عن بنية يحكمها نظام هو النحو ، تنشأ بموجبه شبكة تعالقية بين عناصر الكلم ، ولا قيمة لعنصر إلا بانخراطه في هذا النظام بوساطة تعالقه بالعناصر الأخرى، و مثل هذه النظرية لا تختلف كثيرا عن النظرية البنيوية الحديثة ، أما فيما يتعلق بقول "الجرجاني" بمعنى المعنى؛ فهو قول بأن الجملة « **تشير و تدل إلى غير ما في ظاهرها، أي إلى (الغياب) كما في مصطلح**

---

1 ـــ محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، ص ص 336، 337.

2 ـــ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 250 .

3 ـــ عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية عربية) ، ص 220 .

دريدا»[1]. هذا باختصار فيما يتعلق **بنظرية النظم** ، منضافة إلى **نظرية عمود الشعر** كأبرز محطتين من محطات الشعرية في التراث النقدي العربي .

ب – الشعرية العربية الحديثة :

أما عن الشعرية العربية في الكتابات النقدية الحديثة والمعاصرة فتتفرع بدورها إلى ثلاثة مستويات من الطرح أو التناول :

المستوى الأول : وهو الذي يتناول موضوع الشعرية من خلال المدونة النقدية التراثية، وبالتالي فهو بمثابة دراسة تحليلية للموروث النقدي العربي بقصدية التأصيل للشعرية كما لو كانت ممارسة نقدية عربية ، ومحاولة انتضاء قوانين نظرية نقدية عربية على غرار النظرية النقدية الغربية، وذلك من خلال تناول المتون النقدية التراثية لنقاد قاربوا فعل تأسيس نظرية من قبيل : "عبد القاهر الجرجاني"، "حازم القرطاجني" ، "ابن طباطبا" ، ولعل أحسن مثال على هذا المستوى من التناول مؤلف "طراد الكبيسي" تحت عنوان (**في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)**) ،والذي تناول فيه استظهار ما أسماه بالشعرية في النقد العربي القديم من خلال كتب :

1ـــ نقد الشعر لقدامة بن جعفر

2ـــ عيار الشعر لابن طبا طبا

3ـــ إعجاز القرآن للباقلاني

4ـــ العمدة لابن رشيق القيرواني

5ـــ دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني

6ـــ منهاج البلغاء لحازم القرطاجني »[2] .

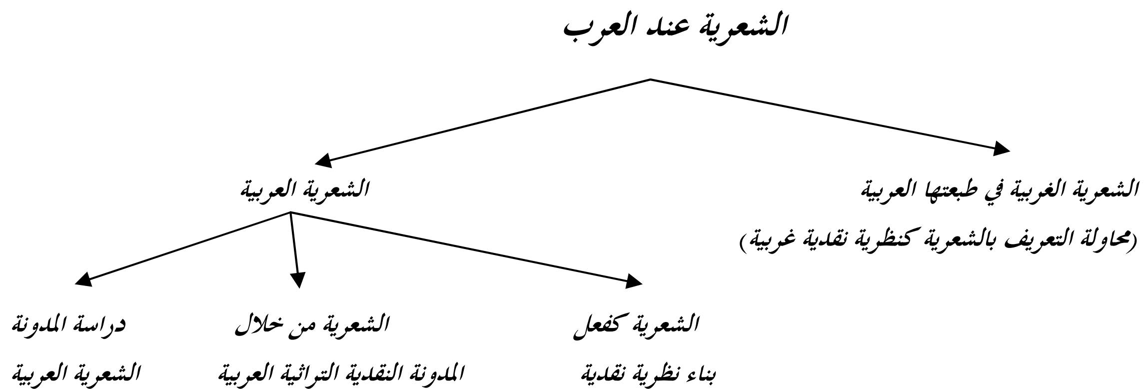
---

[1] ـــ عبد الله الغذامي : المشاكلة و الاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية ، وبحث في الشبيه والمختلف) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط1 ، 1994 ، ص 38 .

[2] ـــ طراد الكبيسي : في الشعرية العربية ، (قراءة جديدة في نظرية قديمة) ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا، دط ، 2004 ، ص07 .

المستوى الثاني : وهو الذي يتناول موضوع الشعرية في شكل محاولة صياغة نظرية لفهم الظاهرة الأدبية على غرار شعرية التوازي أو التماثل عند "رومان ياكوبسون" ، أو على غرار شعرية الانزياح عند "جون كوين" ، حيث تأتي الشعرية هنا بمعنى محاولة وضع نظرية تستوعب ميكانيزمات الإبداع وتقعد لها، وأحسن مثال عن هذا المستوى من التناول مؤلف "كمال أبي ديب" تحت عنوان (**في الشعرية**) الذي سعى من خلاله إلى تطوير نظرية في شكل « **تجسيد رؤية شخصية للشعرية** »[1]؛ على حد تعبير أبي ديب تحت عنوان ما أسماه بنظرية الفجوة : مسافة التوتر.

المستوى الثالث : وهو الذي يتناول موضوع الشعرية كما لو كانت اشتغالا على مستوى المدونة الشعرية العربية قصد الوقوف على قوانين الظاهرة الشعرية على غرار ما فعل النقاد القدامى ، ويتجلى مثل هذا المستوى في أعمال "جمال الدين بن الشيخ" من خلال مؤلفه (**الشعرية العربية**) ، والذي يقدم الشعرية العربية في شكل دراسة بنيوية للقصيدة العربية قصد الوقوف على القوانين المولدة لها ، وكذا بالنسبة لــ "أدونيس"الذي يقدمها في دراسة تنوس بين مراجعة للنظرية الشعرية القديمة والاستدراك عليها بمقترح نظرية ،ومما تقدم يمكن افتراض خطاطة لموضوع الشعرية العربية كالآتي :



[1] ــ كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص 07.

وسنتناول فيما يأتي من فصول نموذجين من هذه النماذج المذكورة بالتحليل والمقارنة؛ ويتعلق الأمر بدرس الشعرية العربية عند "**أدونيس**" (**علي أحمد سعيد**) من جهة ، ودرس الشعرية العربية عند "**جمال الدين بن الشيخ**" من جهة ثانية .

الفصل الثاني

الشعرية العربية عند أدونيس (شعرية المراجعة والاستدراك)

تمهيد

أ- الإطار العام لموضوع الشعرية العربية عند أدونيس

ب- إعادة بناء الحدود الجغرافية لخارطة الشعرية العربية :

ب1 - مرحلة جمع المدونة

ب2 - مرحلة تصنيف المدونة

1- شعرية الشفوية :

1أ - هاجس القبول

1ب - مفهوم الشفوية

1ج - خصائص شعرية الشفوية

2- شعرية الكتابة:

2أ - هاجس التساؤل

2ب - مفهوم الكتابة

2ج - خصائص شعرية الكتابة

3- شعرية (الحداثة/الرؤيا) :

3أ - هاجس التحول

3ب - مفهوم (الحداثة/الرؤيا)

3ت - ماهية الشعر في شعرية (الحداثة / الرؤيا)

3ث - الإيقاع في شعرية (الحداثة /الرؤيا)

3ج - اللغة في شعرية (الحداثة/الرؤيا)

3ح - المجاز (التخييل ، التوليد ،الصورة)

3خ - الشكل / المضمون

تمهيـــد :

يعتبر "أدونيس" من أبرز الأقلام الأدبية العربية على الصعيد ين ، الإبداعي والنقدي، وكذا على الصعيد الفكري من منطلق كون أعماله النقدية تأخذ صبغة فكرية ، كما تجمع أعماله سواء الإبداعية منها أو النقدية بين عدة خصائص كالعمق والجدة و الجرأة و طول النفس، وبقدر غزارة إنتاجه بقدر ما يفتح على تخوم هذا الإنتاج عدة مجالات للنقاش، ولعل هذا البحث واحد مما يضاف إلى هذه النقاشات ،على أنه تجدر الإشارة إلى أن أغلب ما يثار من نقاش حول أعمال الر جل ، يأخذ طابع التأييد أو التفنيد لأرائه ؛ نظرا لما تتصف به كما تقدم ، لحتى أصبح موضع خصومة، وليس أدل على ذلك من أن تؤلف حوله كتب لا تقع في كفة التأييد ولا في كفة التفنيد؛ وإنما للبت في موضوع هذه الخصومة[1].

أما فيما يتعلق بموضوع الشعرية العربية، فلعل "أدونيس" ، ممن تنطبق عليه عبارة "المتنبي" في "سيف الدولة الحمداني" على **أنه الخصم و أنه الحكم** ، إذ بقدر ما يمثل الشعرية العربية في طبعتها الإبداعية على مستوى الإبداع الشعري ، بذات القدر يمثلها على مستو ى النقد؛ ذلك أنه من أبرز المتتبعين لقاطرة الشعرية العربية في أعماله النقدية من جهة ،ومن أبرز المؤثرين في الحساسية الشعرية من خلال أعماله الإبداعية من جهة أخرى ، وتتراوح جهوده النقدية (وهو ما يعني البحث هنا) ما بين **مراجعة ومقترح نظرية** ، وهو ما سيحاول هذا الفصل الوقوف عليه.

أ- الإطار العام لموضوع الشعرية العربية عند أدونيس :

لعل أول إشكالية يصادفها البحث مع "أدونيس" هي إشكالية تخيّر المؤلَّف الذي سيشتغل على مستواه بقصد تعرُّف موضوع الشعرية عند الرجل ، ولئن كان لـــ "أدونيس" مؤلف بعنوان"**الشعرية العربية** " ، فإن ذلك لا يحسم الإشكالية في ظل صغر حجم هذا الكتاب وانقباض مسألة الشعرية على مستواه ، وانبساطها تفصيلا و تمثيلا على مستو ى مؤلفات أخرى من مثل (**مقدمة للشعر العربي ، كلام البدايات ، سياسة الشعر، والثابت**

---

[1]ـــ ينظر على سبيل التمثيل : بشير تاوريريت : أدونيس في ميزان النقد(أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه) ، مطبعة مزاود، الجزائر ، دط ، 2006 .

والمتحول)، ما يجعل اعتماد المؤلف الأول فقط غير كاف لاستجلاء مقصد البحث استجلاء شاملا ، الأمر الذي يضع البحث أمام خيار واحد وهو اعتماد مجموعة من مؤلفات الرجل التي تُمت إلى الموضوع بصلة، في شكل ما أسماه البعض « **بالمنجز المجتمع المبعثر** » (1) من أجل الوقوف على الموضوع المراد به الدراسة ، على أن البحث سيحاول استبعاد كل مالا يتعلق بالمسائل الأدبية ، كمتعلّقه بالثقافة و الدين و السياسة و أمور أخرى غير أدبية، ذلك أن مؤلفات "أدونيس" كثيرا ما تتداخل فيها هذه الموضوعات ، و لعل ذلك متعلق بمنطلقات التفكير عند الرجل كما سنرى فيما بعد ، هذا من جهة، من جهة، أخرى تجدر الإشارة إلى أن هذا (**المنجز المجتمع المبعثر**) في جزء منه هو عبارة عن مقالات مبثوثة نشرت على مستوى المجلات والجرائد ، ثم قام صاحبها بجمعها تحت عناوين لكتب كما هي الحال في (**سياسة الشعر، الشعرية العربية ، مقدمة للشعر العربي،** ...) باستثناء كتاب (**الثابت والمتحول**) الذي هو في أصله رسالة جامعية تقدم بها "أدونيس" لنيل شهادة الدكتوراه، على أن البحث سينطلق من افتراض أن هذا (**المنجز المجتمع المبعثر**) صدر عن رؤية واحدة وموقف واحد مشكلا في محصلته مشروعا يسعى إلى التنظير للشعرية العربية عبر مسار إبداعي طويل يمتد من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث .

إن الملاحظ لهذه المدونة النقدية أو لهذا المشروع الضخم يجد أن فكرة الثابت والمتحول و التي أسس عليها "أدونيس" كتابا من أربعة أجزاء تكاد تكون المحور الجوهري الذي يتحرك حوله موضوع الشعرية العربية عنده ، إذ يرى البعض أن كتاب الثابت والمتحول « **يشكل نقطة إضاءة لباقي مؤلفاته [الضمير يعود على أدونيس]التي يمكن أن نعدها هوامش ظلت تدور في فلك الثابت والمتحول** » (2) ، ما يجعل الكتاب يمثل الإطار العام لموضوع الشعرية العربية عنده، حيث تمثل ثنائية (الثبات/التحول) نواة استطاع أدونيس انطلاقا منها أن يفعّل النقاش من حولها ليجعلها تتفرع وتتناسل ، فا نجابت عنها عدة قضايا و مسائل فتحت ورشة اشتغال نقدي يرقى إلى مستوى صياغة مشروع وبناء نظرية

1_ ينظر : عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس ، (قراءة الشعر نموذجا) ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2007 ، ص08 .

2_ المرجع نفسه ، ص07 .

في الثقافة العربية بصفة عامة وفي الشعرية العربية بصفة خاصة ، ذلك أن حديث الشعرية عند "أدونيس" يأتي حلقة في سياق الحديث عن الثقافة العربية بصفة عامة ، هذا الحديث الذي تحركه ثنائية الثابت و المتحول كما يعبر عن ذلك "أدونيس" نفسه بقوله : «**إن إشكالية المجتمع العربي بعامة و الثقافة العربية بخاصة إنما هي هيمنة السائد على الممكن، هيمنة نزعة التكيف على نزعة التجاوز، أو لنقل هيمنة بعد الجواب و التقليد على بعد السؤال و الإبداع**» [1] ،ومن هنا تتضح معالم موضوع الشعرية العربية عند أدونيس على اعتباره فعل تمييز بين مرحلتين؛ مرحلة ساد فيها الثابت ؛ و مرحلة ساد فيها المتحول عبر مسار التاريخ الطويل للشعرية العربية بداءة من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث .

ولئن كانت المدونة الأدونيسية المزمع الاشتغال عليها على ما تبدو عليه من اتساع، فإن أفكارها تتحرك في إطار واضح المعالم يرسمه "أدونيس" عبر مراحل واضحة تتضمن:

1- **إعادة تقويم النتاج الثقافي القديم ذاته.**
2- **إعادة تقويم المفهومات و النظريات التي تولدت عن هذا النتاج .**
3- **إعادة النظر في إعادات النظر السابقة .**
4- **تقويم النتاج الثقافي الراهن .**
5- **رسم الصورة الممكنة في ضوء هذا كله للثقافة العربية الحديثة المقبلة»** [2]

وبهذا يمكن توصيف هذا النتاج النقدي على أنه مشروع يتضمن من جهة مراجعة تستهدف الخطاب الإبداعي و الخطاب الناشئ حوله في شكل بحث أركيولوجي يعيد قراءة التراث إبداعا و نقدا ، كما يتضمن من جهة ثانية محاولة نقد نقد التراث إبداعا و نقدا انطلاقا من قراءة قراءاته بقصد إعادة صياغته صياغة تقويمية ، ليتسنى بعد ذلك من جهة ثالثة رسم ملامح للمشهد الثقافي بعامة ومشهد الشعرية العربية – وهو ما يعنينا – بخاصة ، وقد رسم أدونيس حدود الإطار العام لدراسة الشعرية العربية عبر جهد يمتد على مسافة زمنية تقدر بأزيد من أربعة عقود انطلاقا من مؤلفاته المعتمدة كالأتي :

---

[1]ــ أدونيس : سياسة الشعر، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1996، ص 134 .

[2]ــ أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب 3- صدمة الحداثة)، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1983 ، ص 273 .

1) إعادة تشكيل المدونة الإبداعية الشعرية وفق مراجعة انتقائية في ثلاثة دواوين تحت عنوان « **ديوان الشعر العربي**» [1] ، محاولا بذلك – يقول "أدونيس"– : «**تخليص شعرنا العربي من الهجين و الإبقاء على الخالص منه** » [2] ، حيث يمتد الديوان من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث .

2) إعادة تعصير(تصنيف وفق العصور) هذه المدونة الشعرية وتقسيمها وفق صنّافة جديدة تنطلق من داخل المدونة لا من خارجها .

3) نقد الخطاب النقدي الناشئ حول هاته المدونة و إنشاء خطاب توصيفي جديد لها يقدم الصورة الحقيقية لها .

4) بناء مقترح نظرية للشعرية العربية في شكل استدراك على ثلمة الخطاب النقدي القديم .

هذا هو الإطار العام لمشروع الشعرية العربية عند أدونيس بالإجمال على أن يكون التفصيل كالأتي:

ب– إعادة بناء الحدود الجغرافية لخارطة الشعرية العربية :

في شكل ما يمكن تسميته بإعادة بناء الحدود الجغرافية لخارطة الشعرية العربية ، رأى "أدونيس" كأولية أنه قبل الاشتغال على أي مدونة حري بالاشتغال أن يعيد النظر في النص المشتغل عليه جمعا وتصنيفا ، فابتدأ مشروعه أولا على مستوى المدونة الشعرية فأعاد جمعها، وقام ثانيا بتصنيفها وتقسيمها و في هذا السياق نسجل مرحلتين :

ب1 – مرحلة جمع المدونة : ينطلق مشروع الشعرية العربية عند "أدونيس" بداية من المدونة الشعرية التي يعيد بناءها مرة أخرى على طريقة ما عُرف عند بعض الرواة و النقاد في التراث الأدبي القديم بما يسمى **بالمختارات** أو **المنتقيات** كما هي الحال مع **المفضليات** التي اختارها "المفضل بن محمد الضبي" (**ت *170* هـ**) وكذا **الأصمعيات** التي اختارها

[1] ــ ينظر : أدونيس : ديوان الشعر العربي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، ج1 ، ج2 ، 1964 / ط1 ،ج3 ، 1968 .

[2] ــ عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس ، (قراءة الشعر نموذجا) ، ص 13 .

"الأصمعي" (ت216هــ) و **حماستي** "أبي تمام" و"البحتري" [1] ، حيث أعاد "أدونيس" بناء ما أسماه **بديوان الشعر العربي** في ثلاثة أجزاء ، يمثل كل جزء منها مرحلة إبداعية تتميز عن الأخرى ، و لئن كانت المنتقيات الشعرية التراثية السابقة قد عبرت عن مرحلة متقدمة في نشاط النقد الأدبي (**مرحلة الجمع و التدوين**) ،فإن " أدونيس " هذا العمل يقصد إلى النظر في المدونة النقدية التراثية بداية من المدونة الشعرية على اعتبار منه أن يبدأ من البداية إذ «**الشعر الجاهلي الأول الأصل الأول للثقافة العربية و للرؤيا الشعرية العربية** » [2]، ولعل هذا يذكر **بمنهج "طه حسين"** التشكيكي وإعادة هذا الأخير النظر في المدونة الشعرية من قبل ، إذ يبدو أن هناك قناعات مشتركة بين الرجلين، حيث يشتركان من حيث المنهج باعتمادهما ما يسمى (**براديكالية الطرح**) أو مبدأ الشك في ظل رفضه للمدونة الشعرية المسلم بها و إعادة النظر فيها ، هذا المبدأ الذي « **هو جوهر الفكر النقدي وهو جوهر فلسفي يرتبط بمنظومة العلوم كلها** » [3] ؛ فكما أقام عميد الأدب حجةَ الحذف على بعض النصوص و أسقطها من مدونة الشعر العربي ، كذلك يجد المتصفح لديوان الشعر العربي إسقاطا لعدة أسماء ، وحذفا لعديد من النصوص دونما ذكر للمعايير المعتمدة في انتقائية هذه المدونة في تصديره لها ، ولعل لهذا الفعل ما يؤيده من جهة وما يفنده من جهة أخرى؛ فما يؤيد هذا الفعل هو أن اتساع رقعة المدونة الشعرية العربية تفرض على دارسيها منهجا انتقائيا استقرائيا يعبّر فيه الجزء عن الكل ذلك أن هذه المدونة ليس جمعُها لغرض جمعِها ؛ بل لغرض دراستها ، وهذا من منطلق التسليم – طبعا– بأن كتاب" **ديوان الشعر العربي** " لــ "أدونيس" هو خطوة أولى لدراسة الشعرية العربية فيما يمكن و ضعه تحت عنوان "**ضبط الظاهرة المراد دراستها** " كخطوة أولى في أي منهج علمي ، إذ لا يمكن دراسة ظاهرة فضفاضة غير محددة الأبعاد ، كما يؤكد "أدونيس" من جهة أن هذا الفعل الانتقائي

---

[1]- ينظر : الطاهر أحمد المكي : دراسة في مصادر الأدب ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط8 ، 1999 ، ص ص 106 ، 108،117 .

[2]ـــ أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب 1- الأصول) ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ، 1983، ص 19.

[3]ـــ صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص 08 .

كانت بدايته قراءة جردية ، إذ يقول « **كان علي أن أقرأ الشعر قصيدة قصيدة، بل بيتا بيتا ، وخرجتُ من هذه القراءة بديوان للشعر العربي**»[1]، و بالتالي فانتقاء ديوان للشعر العربي يبدو في ظاهره الإقصاءُ و في جوهره الاستيفاءُ ، أما ما يفند وضع "أدونيس" لهذا الديوان ، هو اعتبار البعض هذا الفعل ضربا من الوصاية وتوجيها قسريا للذائقة[2]، واعتبار هذا من حيث المنهجية مناقضا للموضوعية و سوف لن يؤدي إلى استجلاء ملامح الشعرية العربية إلا في جزء منها يتعلق بما وقع عليه الانتقاء، و هو في غالبه من حيث نتاجه لا يعدو كونه بحثا عن غطاء و مشروعية لقناعات مسبقة انطلق منها فعل الانتقاء ،على أن الأقرب إلى الترجيح **في رأي البحث** ، القبول بالتأييد لا بالتفنيد؛ ذلك أنه من جهة لا طاقة للدراسة المنهجية بالاشتغال على مدونة فضفاضة، و من جهة ثانية لا علمية لدرس يعنى بظاهرة غير محددة الأبعاد ، هذا فيما يتعلق بتحديد مدونة الاشتغال، على أنه قمين بالإشارة إلى أن هذه المدونة ما تزال على قدر من السعة، و أن الدراسة التي قام بها "أدونيس" للشعرية العربية لم تتناول هذه المدونة في كلها ، بل بعضٌ قليلٌ منها فقط حظي بالدراسة من منطلق أنه يعبر عن بقية المدونة وفق منهج الاستقراء .

ب2- مرحلة تصنيف المدونة : و بعد أن حدد "أدونيس" مرحلة الاشتغال ينطلق إلى مرحلة ثانية ، وهي مرحلة تصنيف المدونة الشعرية إلى مراحل ، حيث يمثل كل جزء من الأجزاء الثلاثة " **لديون الشعر العربي** " الذي انتقاه مرحلة نوعية من مراحل سيرورة الشعرية العربية تختلف عن سابقتها وعن لاحقتها ، ولما كان النقد الأدبي قد درج في فعل تحقيب الأدب العربي على تقسيمه إلى عصور، معتمدا على التحقيب التاريخي و السياسي، و هو ما نجده في أغلب الكتب التي عنت بالتأريخ للشعر العربي بخاصة، و للأدب العربي بعامة[*] بقصد رسم حدود له لتسهيل تصنيفه و تنظيمه ، حيث كانت هذه الجهود تتوسّل في ذلك بمحدّدات سياقية (**سياسية ، تاريخية**) فتقسم المدونة الأدبية بحسب الأعصر

1ــ أدونيس : الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب 1- الأصول) ، ص18 .

2ــ ينظر : عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس ، (قراءة الشعر نموذجا) ، ص 26 .

*- ينظر : على سبيل التمثيل لا الحصر : عمر فرّوخ : تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، ج1،ج2، ج3 ،ج4 ، 1981 .

التاريخية أو الخلافية(عصر جاهلي ، عصر إسلامي ، عصر أموي ، عصر عباسي ، عصر الانحطاط ،عصر النهضة) ، وفي سياق الغرض نفسه (رسم حدود تصنيفية للمدونة الشعرية) ، يقسم "أدونيس" هذه المدونة إلى مراحل جديدة ،على أنه سلك بقاطرة المدونة الشعرية مسلكا آخر لا يخضع لمحددات تقع خارج المدونة ، وإنما قام باعتماد محددات متضمَّنة في المدونة ؛ حيث سجل أولا مآخذ على الصنافة التقليدية المعتمدة في النقد القديم الذي يقوم « **على قراءة تبسيطية تقسم الشعر إلى عصور تاريخية وفقا للتسلسل الخطي...،والحق أن زمن الشعر عمودي لا أفقي** » [1] ،مؤكدا أن الشعر ليس بظاهرة يفرز عنها حدث سياسي أو سيرورة تاريخية ، وأنه « **ليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر**»[2] ، وبهذا الفهم للشعر يكتسب مفهوم **الشاعر أولوية** في دراسة الشعر على مفهوم الشعر ذاته ، الأمر الذي جعل "أدونيس" لا ينطلق في تصنيفه للمدونة الشعرية من الشعر بقدر ما ينطلق من الشاعر و ما يعتمل على مستواه من هاجس، والذي هو (مصدر الإبداع)، و هو أقرب إلى الشاعر منه إلى الشعر، ومن هذا المنطلق ، قسّم "أدونيس" ثانيا المدونة الشعرية العربية و بالتالي الشعرية العربية إلى:

أ – مرحلة يصدر فيها الشاعر عن **هاجس القبول** وهي مرحلة **شعرية الشفوية**.

ب– مرحلة يصدر فيها الشاعر عن **هاجس التساؤل** و هي مرحلة **شعرية الكتابة** .

ج – مرحلة يصدر فيها الشاعر عن **هاجس التحول** وهي مرحلة **شعرية الحداثة** .

و بالعودة إلى ثنائية (**الثابت / المتحول**) التي عدت نواة موضوع الشعرية كما تقدم، نجد أن المرحلة الأولى شعرية ثابت (أصلا وتأصيلا) ؛ أي إبداعا ونقدا تأصيليا لهذا الإبداع، وتمتد هذه المرحلة من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي في جزء منه ، وتتحدد خصائص هذه المرحلة انطلاقا من تحليل الأصل و دراساتِه التأصيلية معا، أما المرحلة الثانية ، فتمثل شعرية المتحول (أصلا وتأصيلا) ، و تمتد هذه المرحلة على مستوى العصر العباسي وهي في الحقيقة نواة لمشروع التحول عن النموذج و تكريس الحداثة،وأما المرحلة الثالثة ، فهي

---

1 ــ أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1989 ، ص ص 19 ،20 .

2 ــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1979، ص 113 .

تطوير لنواة المرحلة الثانية ، و فيها يحاول "أدونيس" تطوير نظرية للشعر تكرس مبادئ المرحلة الثانية ، وترسخ نزعة الكتابة ، و تتجاوز هاجس السؤال إلى هاجس التحول ، وفي هذه المرحلة يتجاوز "أدونيس" في بحث الشعرية العربية فعل المراجعة إلى فعل الاستدراك والتنظير [*] .

هذه هي المراحل الثلاثة للشعرية العربية ، وقبل تفصيل كل شعرية على محيدة من الأخرى تجدر الإشارة إلى أمرين ، **أولهما** العلاقة بين (الهاجس و المصدر) و الشعرية أي العلاقة بين طرفي **ثنائيات** (**القبول و الشفوية**)،(**التساؤل و الكتابة**)،(**التحول والحداثة**) حيث إن كلا من القبول ، التساؤل ، التحول ، يمثل الجانب الميتافيزيقي من الشعرية أو بنيتها العميقة بتعبير "تشومسكي"، و هو ما قصد إليه "أدونيس" بحديثه عن كون الشعر يمثل « **روح الإنسان**»[1] ، وهو جوهر نظريته في الشعر كما سيأتي لاحقا عند الحديث عن المرحلة الثالثة من مراحل الشعـــرية العربية ، من أجل ذلك فكل مرحلة شعرية تجعل لكل بنية سطحية (الشفوية، الكتابة ، الحداثة) بنية عميقة تصدر عنها (القبول، السؤال ، التحول) ، أما **الأمر الثاني** المراد الإشارة إليه،هو أن مراحل الشعرية هذه ليس التقسيم فيها على قدر من الصرامة بحيث تنفصل كل مرحلة عن أخرى ، فكما أن في التقسيم الذي يعتمد الخطية الزمنية يوجد مصطلح **الخضرمة** للدلالة على أن الشاعر عاش عصرين (جاهلي و إسلامي مثلا) ، فإن في تقسيم "أدونيس" هذا ما يضارع معنى الخضرمة، حيث يمكن لشاعر أن يقف بقدم في مرحلة و بقدم أخرى في مرحلة ثانية ، «**فأبو تمام مثلا [و الذي ينتمي حسب أدونيس إلى مرحلة شعرية الكتابة] أقرب إلى امرئ القيس[الذي ينتمي إلى مرحلة شعرية شفوية]أكثر مما هو زهير قريب إليه** » [2] ؛ بحكم

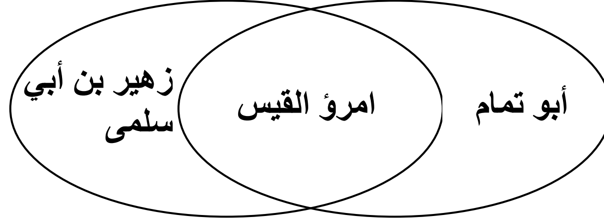
---

[*]ـــ هذا التقسيم اجتهاد من البحث ينطلق من المزج بين مقولات كبرى لأربعة كتب لأدونيس : (الثابت والمتحول ، مقدمة للشعر العربي ، الشعرية العربية ، وسياسة الشعر) ، على اعتبار أنها تصدر عن رؤية واحدة ، وتتضافر كلها لبناء فكرة الثابت والمتحول في الشعرية العربية .

[1]ـــ ينظر: أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 103 .

[2]ـــ أدونيس : كلام البدايات ، ص 20 .

أن "امرأ القيس" يمثل من جانب واحدا من أصول شعرية الكتابة كما سيأتي فيما بعد، ويمكن تقريب الفكرة بهذه الخطاطة :



ويأتي الآن تناول كل شعرية وما يتعلق بها من مفهوم وخصائص بالتفصيل كلا على حدة كالآتي :

1 ـــ شعرية الشفوية :

يحسن بالحديث عن شعرية الشفوية أن يكون وفق سيرورة كرونولوجية انطلاقا من المصدر الذي صدرت عنه وصولا عند تجليـــاتها في القصيدة العربية، لذلك سينطلق الكلام من الهاجس الذي صدرت عنه وصولا إلى تمظهراتها كالآتي :

1أ ـــ هاجس القبول : يقدم "أدونيس" مفهوم (القبول) أو (الاستجابة) كما يسميه في موضع آخر[1] بنوع من العمق منطلقا من مقطع من بيت شعري للشاعر الجاهلي تميم ابن مقبل في شكل أمنية في قوله :« .... **لو أن الفتى حجر** »[2] ، كما ينطلق أيضا من مقاطع لأبيات أخرى لشعراء آخرين في شكل مقاطع أيضا تتضمن في مجملها دلالة الرغبة في التلاشي ، والإقرار بقسف الإنسان و ذوائه وضعفه، و لازبية الموت و أحقيته ، أين «**عجز الشاعر الجاهلي عن السيطرة على المكان فخضع له بقبول وتبرير**»[3] ، فلم تكن حياة الجاهلي في مجملها إلا ضربا من هذا القبول، و لم يكن شعره إلا ترجمة لهذا القبول الذي كان نوعا من الاستسلام للثابت و الاستلاب للخارجي والدخول في بنيته وامتهان دور البطولة والفروسية ،و الذوبان معه ليصبح جزءًا منه ، فجاء شعره لا يختلف عن حياته

---

[1] ـــ ينظر : أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار العودة، بيروت ،ط1 ،1980، ص220 .

[2] ـــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 13 .

[3] ـــ المرجع نفسه ، ص ص 15 ،16 .

؛« **إذ لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغير العالم أو يتخطاه أو يخلق عالما أخر، كانت غايته أن يتحدث مع الواقع ويصفه و يشهد له** » [1] ، فلم تعدُ القصيدة الجاهلية النابعة من هاجس القبول أن تكون :

أ – أجذاذا متفرقة تعدم الوحدة الموضوعية .

ب– قصيدة ذات معاني حسية غنية بالتشابيه والصورة المادية .

ت– عالما مطابقا للواقع يقدم الواقع لا الموقف منه .

ث– عالما لا يستوقف الحياة ليتأملها ، بل يركض معها موضوعا و بنية بغنائية يحدوها إيقاع

ج– عالما له قراءة واحدة، فكانت بموجب ذلك كل القصائد نسجا على نول واحد لا يعدو فيها تعدد الموضوعات كونه " **رتابة تنوع** ".

و لقد تجسد هاجس القبول – هذا الذي تحول إلى مصدر من مصادر الإبداع – في شعرية اسماها "أدونيس" **شعرية الشفوية** التي تمثل الجانب الفني و الشكلي و المتحقق لفكرة القبول على مستوى القصيدة

1.ب ـــ مفهوم الشفوية:

لم يكن مصطلح الشفوية بدعة من "أدونيس" ، حيث تعود مسألة الشفوية إلى العصور الكلاسيكية الغربية أين كان يختلط فيها الديني بالأدبي، لتتحدد ملامحها كمبحث أدبي مع انبثاق ما يسمى في الأدب الغربي " **بالمسألة الهوميرية** " نسبة إلى الشاعر "**هوميروس**" هذه المسألة التي انبثقت في القرن التاسع عشر ، وأوضح دراسة عنت بالمقارنة بين« **الأنماط الشفوية والأنماط الكتابية** " كانت في مجال الدراسات الأدبية مع بحث "**ميلمان باري**"***(Milman Barry)*** [*] عن « **الإلياذة و الأوديسا** » [2] ، حيث أُطلقت الشفوية على الثقافة التي تمسها معرفة بالكتابة أو الطباعة ، أما بالنسبة للعرب فطُرحت قضية

---

[1]ـــ المرجع السابق ، ص 24 .

[*]ـــ أديب أمريكي (1902-1935) مهتم بالبحث في مجال الإبداع الشفوي .

[2]ـــ ينظر : والترج أونج : الشفاهية و الكتابية ، تر : حسن البنا عز الدين ، مر : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني ، للثقافة الفنون والآداب ، الكويت ، 1994 ، العدد 182 ، ص 42 .

الشفوية في الأدب بجدية مع **طه حسين** في كتابه (**الشعر الجاهلي**) الذي أثار ضجة العام *1929* م ، والذي شكك من خلاله في بعض القصائد الشعرية و في بعض الشعراء.

أما بالنسبة لـــ "أدونيس"، فاستعمل مفهوم الشفوية مشيرا من ناحية إلى أن «**الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية ،و إلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي ؛ بل وصل " مدونا " في الذاكرة عبر الرواية**»[1] ، على أن الهدف من ذلك يضيف "أدونيس" هو فحص « **خصائص الشفوية الجاهلية ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية في العصور اللاحقة و بخاصة على جمالياتها** »[2]، ونستنتج من هذا الكلام أن لمصطلح الشفوية معان ثلاثة:

أ– الشفوية تعني غيا ب الكتابة من فعل الإبداع ؛ أي عدم تجسيد الإبداع بواسطة رسم إملائي ؛ أي أنه بلغة صنّافة "رومان ياكوبسون" المتعلقة بعملية التواصل، الرسالة الشعرية تكون على معبر من قناة صوتية فقط لأن الرسالة ذات طابع صوتي .

ب– الشفوية تعني وسيلة لحفظ النصوص الإبداعية و تداولها لتُعتمد فيما بعد مدونةً تبنى عليها الدراسات النقدية .

ت– الشفوية كمحصلة من المفهومين السابقين تتحول إلى معايير تنصهر فيها شفوية الإبداع بشفوية النقل (الرواية)، وهذه المعايير اعتبرت فيما بعد قوانين كامنة في الأصول الإبداعية ، وعاملا موجها في التأصيلات النقدية .

وهكذا تصبح الشفوية بمثابة نزعة أو طريقة في الإبداع لها قوانينها ، على أن هذه القوانين لم تكن محض جاهلية ، من حيث إن الأصل في الشعر العربي الجاهلية ؛ إذ أن التأصيلات النقدية تداخلت فيها معايير الجاهلية و معايير الإسلام كرؤيا جديدة خاصة فيما يتعلق بمفهوم الشعر ووظيفته اللذين سينعكسان بدورهما على الشعرية الشفوية بعامة، ذلك أن الجاهلية كما يرى "أدونيس" « **تتقدم الإسلام ظاهريا ،لكن الإسلام يتقدمها جوهريا، ومن هنا لا**

[1] ـــ أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 05 .

[2] ـــ المرجع نفسه ، ص05 .

نعرف الإسلام بالجاهلية و إنما نعرف الجاهلية بالإسلام » [1] ، و نعرف شعر الجاهلية وشعرية الشفوية بمعايير الرؤيا الإسلامية في كثير من جوانبها ، ذلك أن الشعر الجاهلي من حيث النشأة نشأ جاهليا، و من حيث التنظير نُظِّر له في فضاء القران .

1ج ــ خصائص شعرية الشفوية :

وانطلاقا من مفهوم هاجس القبول من جهة ، ومن مفهوم الشفوية من جهة أخرى يحدد "أدونيس" خصائص شعرية الشفوية التي نشأت في ظل هذين المعطيين هاجسا ؛ قبل ميلاد القصيدة ، وتجسيدا لها ؛ بعد ميلادها ، ويمكن إجمال هذه الخصائص في النقاط التالية:

ـــ نشوء علم جمال إتباعي يحكم الإبداع : حيث إن أسبقية الشاعر الجاهلي على من يأتي بعده جعلت منه في النظرية الشفوية متبوعا ومن المتأخر عليه تابعا له ، فكرّست الشفوية علم الجمال الاتباعي على صعيد الإبداع وعلى صعيد التنظير الشعري ؛ فهو «**على صعيد النظرية الحذو على مثال الأقدمين ، وهو على صعيد الممارسة الارتباط بالقيم الموروثة التي تركها الأقدمون »** [2] ، وهو ما يفسر رتابة التكرار ، و ما اتصفت به المعلقات من محطات لا حيدة لشاعر عنها (الوقفة الطللية، بكاء الأحبة ، وصف الراحلة،...) ، ولعل أهم من كرّس القول بعلم الجمال الاتباعي مقولة (**الفحولة**) التي قال بها "الأصمعي" كمعيار للإجادة في قول الشعر، وهو لقب لا يناله شاعر إلا بـــ:

أ- الحظوة ؛أي **المترلة و المكانة .**

ب- السبق .

ت- الأخذ من قوله .

ث- إتباع مذهبه . [3]

هذه المعايير مجتمعة تعني أن الشاعر الفحل هو من حاز الإمامة في الشعر وغدا موضع احتذاء، وهكذا فإن علم الجمال الاتباعي يؤسس لجمالية جماعية لا فردية ، وبالتالي فهو تكريس لنوع من الثبات و الحجر على الإبداع ، بحيث يصبح محصورا في احتراف صناعة

1- أدونيس : الثابت والمتحول (الأصول) ، ص35 .

2- المرجع نفسه ، ص 66 .

3- نفسه ، ص 40 .

الأول ؛ إذ « **ليس الشعر إبداعا بل صناعة ، ليس الشعر أن يبتكر الشاعر أشكالا و طرائق جديدة بل أن يستعيد الأصل أو يصنع شكلا آخر يماثل الأصل ويكون امتدادا له فيعبر بلغة تحاكي لغة الأصل**» [1] .

ـــ إعلاء الجانب الصوتي في القصيدة : يرى " أدونيس" أن الإعلاء من شأن الجانب الصوتي في الشعرية الشفوية يعود إلى الأصل في بداءات الشعر الجاهلي ، ويشرح ذلك بقوله: « **ولد الشعر الجاهلي نشيدا أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروءا ،غناء لا كتابة[...]، وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام وبين الشاعر وصوته**» [2]، من أجل ذلك أولت الشفوية كنظرية الجانب الصوتي أهمية كبيرة،ولعلها نظرية الشعر العربي قديما لم تكتمل على الأصعدة الأخرى بقدر اكتمالها على الصعيد الصوتي كما تجلى ذلك في جهود "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" المتعلقة باستنباط الأوزان الشعرية و تقعيدها « **في عمل إبداعي لا يكشف عن حسه الإبداعي الأصيل وحسب ، و إنما يكشف كذلك عما كان يمتلكه من قدرة تحليلية باهرة** » [3] مكّنت له تأسيس علم العروض الذي يعنى باستيعاب الشعر العربي جانبه الصوتي ، « **ما جعل النقد الشعري يتأسس محوريا على مبدأ السماع وعلى مستوى الصلة بين الشعر و سامعه**»[4]، هذا من جانب التنظير ، أما من جانب الإبداع، فقبل أن يدرك الشعر العربي الجاهلي " القصيدة " كمرحلة نضج في قول الشعر كان سجعا يحرص على التجانس بين الكلمة والأخرى على مستوى الحر ف الأخير أو على مستوى مقاطع الكلمة، ولعل **سجع الكهّان** واحد من تجليات ذلك ، ثم تطور **رجزا** ليستوي بعدها قصيدة ، إذ «**لم يكن الشاعر الجاهلي في هذا المنظور ينشئ الشعر لنفسه بل لغيره لمن يسمعه** » [5]، ففعَّل بموجب ذلك كل الإمكانات الصوتية من اعتماد للروي والقافية ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية يفسر

[1] ـــ المرجع السابق ، ص 73 .

[2] ـــ أدونيس : الشعرية العربية ، ص 05 .

[3] ـــ المرجع نفسه ، ص 18 .

[4] ـــ نفسه ، ص 22 .

[5] ـــ نفسه ، ص 22 .

"أدونيس" انبناء القصيدة الجاهلية على ما عُرف في النقد الأدبي بـــ **"وحدة البيت"** تفسيرا صوتيا بخلاف التفسير الذي يُرجع الأمر إلى بنية التفكير العربي المؤسس على النظرة الجزئية للأشياء ، على العكس من ذلك يرى "أدونيس" أن اعتماد وحدة البيت واحدة من جملة خصائص النشيد (الغناء ،الإنشاد ،السماع ،التأثير ،الحفظ ، الرواية) ؛ حيث يحدد الشاعر وحدات القصيدة مراعاة لهذه الخصائص، فوحدة البيت عنصر من عناصر الإيقاع ، حيث أن البيت يعتبر بمثابة مقطع صوتي يعود في أصله إلى « **ضرورات إنشادية و غنائية و إلى ضرورات تتصل بالسماع و التأثير** »[1] تماما مثلما هي الحال مع القافية و الروي وأوزان الشعر، وهكذا كان الشعر كما يعبر "أدونيس" جسدا مفاصله الوزن و الإيقاع والنغم، يسعى الناشد من خلاله إلى استغلال كل طاقات الكلام من حيث هو صوتٌ ، حاملا في ذهنه المنشَد له قارئا ضمنيا ، مراعيا إيّاه ، متوخيا آليات الوصول إليه و التأثير فيه على معبر من سمعه، فكانت شعرية الشفوية إذا تُعنى بتفعيل آليات الإسماع لتحقيق جماليات تشنيف الأذن.

ـــ تغليب الفاعلية العلمية على الفاعلية الفنية (تقديم اللفظ على المعنى): إن موقف الشفوية هو الذي حدد وجه العلاقة بين اللفظ و المعنى؛ حيث نُظر إلى اللغة نظرة وظيفية تجعل منها وسيلة يُتبلّغ بها على غاية ،لا غاية في حد ذاتها ، وهذه النظرة ثبّتها فعل التأصيل للشفوية كأول نقد حاول التنظير للإبداع الشعري ، حيث « **انطلق هذا النقد من نظرة إلى اللغة ترى أنها جوهريا إبانة مازجا في ذلك بين مستويات التعبير الأدبية و العلمية ، وإذا كانت الإبانة وظيفة اللغة وغايتها في أي تعبير فإن مدارها نفعي خاص بالمعنى المباشر**»[2]، وإذا حققت لغة الشعر هذه الوظيفة المنوطة بها ، فمعنى ذلك أن شعرا بواسطة هذه اللغة سيكون :

- واضحا لا غموض فيه .
- ظاهرة جماعية لا فرديّة .

[1]- المرجع السابق، ص 12 .

[2]ـــ أدونيس : كلام البدايات ، ص 16.

- فاعليّة علميّة لا فاعليّة فنيّة .

والشعر بمفهوم الشفوية من جهة أخرى نوع من الشهادة ، و ليس كشفا ؛ ذلك أن الحقائق مشتركة بين الناس ما يستلزم أن مضامين الشعر على قدر من المحدودية ، وأن فعالية الشعر تقع على مستوى اللفظ و ليس على مستوى المضمون ، و بالتالي فالشعر تعبير وليس خلقا، و«**مكان الإجادة الشعرية ليس في المضمون في حد ذاته و إنما في صياغته**»[1] ، وهذا ما عناه "أدونيس" بتغليب الفاعلية العلمية على الفاعلية الفنية ، على أن انبناء شعرية النص على الصياغة لا يتيح من جهة فرص تنوع الصيغ و التعابير في ظل حقائق مشتركة وثابتة (مضامين) ، و إن كان ثمة من تنوع فهو لا يعدو كونه " رتابة تنوع " ، ذلك أن«**الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ و التقديم فيها والتأخير وقصر الممدود ومد المقصور و صرف مالا ينصرف و منع ما ينصرف من الصرف واستعمال الكلمة المرفوضة و تبديل اللفظة الفصيحة بغيرها و غير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه**»[2]، حيث يمارس الشاعر تنوعا في إطار حرية مقيدة .

—ـــ **اعتماد الرسم بدلا من التخييل(التشبيه بدلا من الصورة**): ذلك أن اللغة المعتمدة في الشفوية لغة محسوسات ولغة أشياء ، و هي على ذلك من اقتضاء هاجس القبول الذي لا يسعى إلى تغيير العالم أو رفضه أو اتخاذ موقف منه بقدر ما يسعى إلى الانسجام معه والانخراط فيه، و لما كانت الصورة تُعنى بخلق عالم أخر فإن الشفوية كانت تعتمد التشابيه الحسية بدلا منها ؛ فكان « **التشبيه يعكس علاقة واقعية بينما تعكس الصورة علاقة إمكانية** »[3] ، ولما كان القبول لا يستوجب البحث عن الممكن فإنه يرسف في حدود الواقع في تشبيه يرسم علاقة بين طرفين في عالم حسي مغلق و ضيق و محدود ، لذلك يسمي "أدونيس" التشبيه رسما والصورة تخييلا [4] .

---

[1]- أدونيس : الثابت والمتحول (الأصول) ، ص157 .

[2] ـــ أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص 31 .

[3] ـــ أدونيس : كلام البدايات ، ص 73 .

[4] ـــ المرجع نفسه ، ص 73 وما بعدها .

هذه باختصار محاولة لجمع خصائص شعرية الشفوية كما أوردها "أدونيس" مبثوثة في تضاعيف مؤلفاته ، على أن الشفوية كنزعة في الإبداع الشعري لم تكن مرحلة صارمة جامعة مانعة، فهي بقدر ما جمعت هذه الخصائص لم تستطع منع تسرب بعض من الأداءات في قول الشعر شقت عصا سلطتها ، وكسرت عمودها من خلال شعراء حاولوا بشكل من الأشكال عصيان هذه النزعة التي كانت تنتظم الإبداع ، و حاول الخطاب الناشئ حول الإبداع تكريسها في شكل من الاستثناء يحمل بذور نزعة مغايرة لنزعة الشفوية، كانت في أبسط صورها شذوذا عن العادة في قول الشعر، لكنها إرساء لنواة نزعة أخرى في القول هي نزعة الكتابة التي ولدت من معطف الحرص على أن لا تنثلم الشفوية.

2ـــ شعرية الكتابة:

كما هي الحال مع الشفوية، وعلى غرارها نبعت نزعة الكتابة من هاجس يختلف عن هاجس القبول ، لكن ليس على وجه من الاستقلالية ؛ بل كان القبولُ ذاته في بعض من جوانبه متلبسا بحالة تساؤل استطاعت الانفصال لتأسيس نزعة مغايرة عن نزعة الشفوية

2أ ـــ هاجس التساؤل :

إذا كان هاجس القبول كما تقدم ولّد يقينا وطمأنينة و رضا و انخراطا في الواقع على مستوى الحياة و انجاب عن شعرية تركن إلى الثابت و تحاكي الواقع بوضوح واحتذاء وتحرص على احتذاء الاحتذاء محاكاة من الدرجة الثانية على مستوى الإبداع ، فإنه على تخوم هذا الرضا كان يقبع التساؤل يتحين فرصة الظهور، هو « **القبول فرح بالأصل والنبع والتساؤل قلق عليهما [...] القبول علامة الثبات و التساؤل علامة التحول** »[1]، تساؤل عن مشروعية الثابت وعن لازبية النموذج والبحث عن صوت الأنا الضائع في ضجيج الجماعة .

[1] ـــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص37 .

يقدم "أدونيس" هاجس (التساؤل) أو (الفعالية) كما يسميه في موضع آخر[1] ، على أنه لم يكن يُطرح في غضون الشفوية، ولكنه كان يمارَس على التخوم كما لو كان نواة و أصلا للفكرة ، و لقد جسّد "امرؤ القيس" هاجس التساؤل هذا في ثلاث نواح :

- **في الخروج عن النموذج الأخلاقي .**
- **في الخروج عن نموذج المعاني .**
- **في الخروج عن نموذج التعبير** .[2]

والمحصلة أن "امرأ القيس" هدم الاحتذاء الذي كان بندا عريضا في مقولة الشفوية شكلا ومضمونا؛ من حيث أنه أفحش قولا في شعره عن المرأة كموضوع ، وقدم معاني لم تكن موجودة في أفق التداول الشعري ، و كسر بنية القصيدة ،حيث كسر وحدة البيت على الصعيد الشكلي ، فكان هذا الكسر يحمل نبوءة ميلاد نزعة في قول الشعر تنسج ذاتها على نول غير نول الشفوية ، و لم يكن "امرؤ القيس" وحده من قارف هذا الانزياح، بل كان ثمة شعراء آخرون– يعددهم "أدونيس"– يتقاطعون كلهم في الانزياح على مستوى المضامين، ولعل أوضح نموذج هو الشاعر "**جميل بن معمر**" الذي أسهب "أدونيس" في الكلام عنه؛ ذلك أن شعره اتسم بنزعة رومانطيقية كان من خصائصها ظاهرة التناقض و اللااستقرار[3] التي تعبر عن نوع من التحول يعطى مفهوما جديدا للشعر ، على أنه تجربة ذاتية و ظاهرة فردية ، على خلاف ما كان يعنيه الشعر في النظرة الشفوية من أنه ظاهرة جماعية . ويمكن تقسيم هاجس التساؤل انطلاقا مما يقدمه "أدونيس" إلى قسمين ؛ هاجس ينبع من ذات الشاعر كإنسان لا يستقر على ثبات؛ كما هي الحال مع "امرئ القيس" كقلق وجودي، وهاجس ينبع من التغير الذي يعتري حياة الإنسان، و هو ما عبّر عنه "أدونيس" بالحسّ المدني إذ «**عمل التطور الاجتماعي و تزايد السكان وتكاثفهم و تجميعهم في " المدينة " على إضعاف الصلات الحميمية بين الشاعر والأخر و بينه وبين الطبيعة[...] صار**

---

[1]ــ ينظر : أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص220 .

[2]ــ ينظر : أدونيس: الثابت والمتحول(الأصول) ، ص207 وما بعدها .

[3]ــ ينظر : المرجع نفسه ، ص255 ، وما بعدها .

المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه منبوذ محاصر مخنوق ، لكن ردود فعله كانت قوية تتراوح بين العزلة و السخرية والتعالي والرفض»[1]، فهذه الرِدة الاجتماعية ولّدت رفضا لمقولة الجماعة بكل أشكالها ، وعلى كل الأصعدة (الاجتماعية، الأخلاقية ، الأدبية) ، فانعكس ذلك على الإبداع الشعري ، و جعلــه يتمركز حول الأنا في مقابل الجماعة ، فـــ « **صار الشعر يقوم على حضور الأنا وغياب الأخر** ، أي **على الطرافة و الجدة و الغرابة** » [2] ، فمن الطرافة اندفع "ابن الرومي" و"أبو نواس" و من الغرابة اندفع "أبو تمام" ، و كل أولئك مندفع من مشكاة الجدة.

وإذا كان التساؤل هو الهاجس الذي كان يعتمل في كواليس هذا الانقلاب في فعل الإبداع الشعري ، فان تجليه كان فيما أسماه "أدونيس" بشعرية الكتابة.

2 ب- مفهوم الكتابة :

تعرّف الكتابة على أنها « **التجسيد الشكلي للكلام و الذي ظهر في جميع الحضارات العمرانية لتلبية حاجيات الحكام و التجار ورجال الدين** » [3] ، وهو تعريف يربط الكتابة بالمدنية على اعتبارها وسيلة استخدمها الإنسان اقتضاء من تطور الحياة وتعقدها ،ومن حاجة الإنسان المدني إلى التبلُّغ بها على نشاطاته في ظل هذا التعقد ، حيث الكتابة هنا تعني تدوين الكلام في مقابل الأداء الشفوي له ، أي نقله من الصور الصوتية إلى الصور الشكلية (الرسم الإملائي بالحروف) . أما في مجال الأدب ، فنسجل أن « **الكتابة زيادة عن دلالتها التدوينية الخطية اكتسبت دلالة نقدية أخرى تتعــلق بالنص الإبداعي الذي لا ينتمي إلى أي جنس معين، وإنما تتنوع الأجناس فيه و تتجانس الأنواع** » [4] ، و هو المفهوم الذي شاع في البنيوية الفرنسية خاصة عن "رولان بارط" الذي استحدث كلمة جديدة لمعنى الكتابة تختلف عن الكلمة الشائعة في اللغة الفرنسية ؛ حيث اجترح كلمة (*écrivance*)

---

[1]ــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 38 .

[2]ــ المرجع نفسه ، ص39 .

[3]ــ ينظر: *Charles Henri Favord : La linguistique , encyclopédie du monde actuel , éditions cérés,1995, p74.*

[4]ــ يوسف وغليسي : (علم الكتابة في الفكر التفكيكي العربي المعاصر، (قراءة اصطلاحية))،مجلة الآداب العالمية ، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، سوريا ، العدد 129 ، 2007 ،ص 16.

بدلا من كلمة *(écriture)* لتجاوز معنى هذه الأخيرة إلى عدة معاني مثل:(هدم الصنّافة الأجناسية، المغايرة ، المتعة ، خلخلة أعراف الكتابة ، النص مقابل الأثر)[1] ،وبالتالي فالكتابة بهذا المفهوم النقدي الجديد تعني «**مؤسسة اجتماعية تتدرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة**» [2].

أما بالنسبة لـــ "أدونيس" يأتي مفهوم الكتابة على النقيض من مفهوم الشفوية ،رغم أنهما ولدتا من مشكاة واحدة ؛ إذ الشفوية،و كما تقدم تم الإعراب عنها كنظرية خاصة في جانبها النظري في فضاء ثقافة قرآنية مشبوبة بالسعي وراء الكشف عن الإعجاز في القرآن ، والتدليل عليه على معبر من مقارنته بالشعر الجاهلي الشفوي، ولتتسنى المقارنة كان لا بد من جمع معالم النص الجاهلي كمدونة لها خصائصها تتم انطلاقا منها المقارنة بالنص القرآني ، وبهذا الجمع نشأت نظرية للشعر الشفوي وتحددت خصائصه، حيث كانت مدونة الشفوية النقدية تتأسس على فعل فرزما هو على طريقة العرب مما هو على غير ذلك . فعُدّ بموجب ذلك الأول مركزا والثاني هامشا ، إلا أن «**الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقديـــة جديدة لدراسات النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة**»[3] هي شعرية الكتابة ، فما كان من هذه المعايير الجديدة أنها بعثت هذا الهامش و كرسته على الصعيدين الإبداعي و النقدي ، ذلك أن « **الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة نثرا وشعرا هي كتابة القرآن ، و القرآن نهاية الارتجال و البداهة، هو بمعنى أخر نهاية البداهة وبدء المدنية ، يمكن القول تبعا لذلك أنه بداية المعاناة والمكابدة و " إجالة الفكر"** » [4]، بعكس الشفوية التي كانت مؤسسة على الأداء الشفوي الذي من سماته الارتجال و البداهة و السطحية ، فانبنت مبادئ جمالية نقدية تمثلت في :

---

[1]ـــ ينظر : رولان بارط :درس السيميولوجيا، تر : عبد السلام بنعبد العالي ،تق :عبد الفتاح كليليطو، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط3، 1993 ، ص ص 49،50.

[2]ـــ ينظر : سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، ص 172 .

[3]ـــ أدونيس : الشعرية العربية ، ص 51 .

[4]ـــ أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص 23 .

- هدم الاحتذاء و الكتابة على غير نموذج مسبق ما يجعل من مفهوم الإبداع تجريبا وكشفا .
- اشتراط الثقافة الواسعة للكتابة، و بالتالي دائرة الإبداع الشعري مقصورة على قلة من الشعراء .
- الجودة معيار المفاضلة بين النصوص ،بغض النظر عن القدم ، الجدة .
- تعليق الجمالية على مشجب الجدة (العمق ، الغموض، الإبداع) [1] .

وهذه المبادئ مجتمعة أسست لظهور نزعة جديدة في قول الشعر ومناقشته هي نزعة الكتابة، وعليه فالكتابة بهذا المفهوم تعني الطريقة الجديدة في تعاطي الشعر مثلما عنت الشفوية طريقة القدامى في الشعر [*].

2 ج – خصائص شعرية الكتابة :

يمكن تتبع خصائص شعرية الكتابة من خلال التحليلات التي قدمها "أدونيس" لجملة من شعراء عدهم رواد شعرية الكتابة، من قبيل "أبي نواس" ، "أبي تمام" ، "النفري"، و"أبي العلاء المعري"؛ ففيما يخص "أبا نواس" و"أبا تمام" ، فقد قامت بعض الدراســات بتتبــع ملامح تجليات شعرية الكتابة عند كل منهما ، والتي أوردها "أدونيس" بشكل متفــرق في كتابيه " **تأصيل الأصول" و"مقدمة للشعر العربي"** ، وقد صنفت إحدى هذه الجهود ذلك في جدول وهو جهد اقتفائي يتطلب مسحا دقيقا ومتأنيا للمواقف التي سجلها "أدونـــيس" على الشاعرين، وهذا المسح يتطلب وقتا ،لأجل ذلك ندرج هذا الجدول كما أورده صاحبه ونشكر له هذا الجهد ·

---

[1] ـــ ينظر أدونيس : الشعرية العربية ، ص 53 وما بعدها .

[*] ـــ هذا هو مفهوم الكتابة في سياق الحديث عن الشعرية العربية عند أدونيس، على الرغم من أنه يقدم في موضع من إحدى كتبه مفهومه للكتابة على أنها تعني "تجاوز الأنواع الأدبية (النثر ، الشعر ، القصة ، المسرحية..إلخ) وصهرها كلها في نوع واحد من الكتابة ". ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 11. إلا أن هذا يؤخذ في إطار تغير المفاهيم وتناقضها أحيانا عند أدونيس .

الجـــــــــــــدول(1)

الشاعر	الموقف الأدونيسي	المصدر	الصفحة
أبو تمام	... بداية جديدة في الشعر العربي	...مقدمة للشعر العربي	46
	...الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية	...مقدمة للشعر ...العربي	46
	...الشعر عنده ليس أسير الحياة بل آسرها	...مقدمة للشعر العربي	46
	...خلق طقسا جـــديـــدا هو طقس الصعوبة	...مقدمة للشعر العربي	46
	... يمهد للشعر الرمزي و الشعر الصافي	...مقدمة للشعر العربي	115
أبو تمام	...انطلق من أولية اللغة الشعرية من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري	...تأصيل الأصول	115
	... شعره ابتكار لا على مثال	...تأصيل الأصول	116
	... شعره أنسي وحشي في آن ، تأنس به القلوب لأنها تتجدد به لكنه يستعص على من يقلده	...تأصيل الأصول	116
	... الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية ، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود	...تأصيل الأصول	117
	... القافية صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت	...تأصيل الأصول	117

[1]ــ حبيب بوهرور: (شهوة الأصل في الفكر النقدي عند أدونيس :(قراءة في ثلاثية الأصل ،التقليد ،التجديد))، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب ، دمشق سوريا ، العدد 446 ، 2008 ، ص ص13،14 .

	... يخلق في اللغة حيوية مستقلة وشعره يحرك بدءا من ذاته ومن اكتفائه بذاته	...تأصيل الأصول	117
	... العالم يمت في دلالات العرف و العادة و التقليد ، فانبعث شعر أبي تمام إلى دلالات جديدة	...تأصيل الأصول	117
	...كانت القصيدة قبله سطحا يمتد أفقيا ، فصارت معه بنية عميقة	...تأصيل الأصول	47
أبو نواس	... شعره شهادة على التغيير و التعبير في آن	...مقدمة للشعر العربي	47
	... صرخته الأولى " ديني لنفسي" وهذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بود لير	...مقدمة للشعر العربي	47
	... أدرك أن الزمن تيار يجرف ، و لكنه قرن هذا الإدراك بمعرفة ثانية هي أن الزمن يمنح الأشياء حضورها و قوتها	...مقدمة للشعر العربي	48
	... شعره مصابيح تضيء الزمن	...مقدمة للشعر العربي	49
	...المسألة عند أبي نواس هي العيش بامتلاء، هي تحويل كمية الوجود إلى نوعية، و تحويل كتلة الزمان إلى قيمة	...مقدمة للشعر العربي	49
	... تتم التجربة النواسية في مناخ الرمز	...مقدمة للشعر العربي	
	...أبو نواس شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية	...مقدمة للشعر العربي	49
		...مقدمة للشعر العربي	52

	... يؤكد أبو نواس فصل الشعر عن الأخلاق و الدين	...مقدمة للشعر العربي	**33**
	... الشعر العربي عنده يجيب عن ضرورة ملحة هي ضرورة السفر إلى أقصى الكيان البشري و العيش في حالات روحية نادرة	...مقدمة للشعر العربي	**54**
أبو نواس	... أبو نواس لا يرث بل يؤسس ، ولا يكمل ، بل يبدأ ، إنه لا يعود إلى الأصل و إنما يجد هذا الأصل في حياته ذاته و بدءا من تجربته	...تأصيل الأصول	**109**
	... يلبس أبو نواس فيما يشكل صورة العالم ، قناع الجنون و الخمرة ، هي له بؤرة التحولات ، إنها الرمز و المفتاح	...تأصيل الأصول	**110**
	... تتخذ اليقظة عند أبي نواس شكل المجون،و المجون خروج على نظام الأخلاق السائد ، و كما أن الحلم دخول فيما يحجبه الواقع ، فالمجون يطهر و يحرر وهو يكتسي أهمية خاصة باعتباره طقسا احتفاليا .	...تأصيل الأصول	**111**

وبعد :

فأما بالنسبة لـــ "أبي نواس"، فيرى فيه "أدونيس" أفضل من وضع مانفيستو أو بيان شعرية الكتابة من خلال هذه الأبيات الشعرية التي قالها :

غير أني قائل ما آتانـــــــي

من ظنون مكذب للعيان

آخذا نفسي بتأليف شيء

واحد في اللفظ شتى المعاني

قائم في الوهم ، حتى إذ ما

رمته رمت معمى المكـــان

فكأني تابـــع حسب شيء

من أمامي ليس بالمستبان [1]

أما بالنسبة لـــ "أبي تمام" ، فإذا كانت مقولة "تميم بن مقبل« "... **لو أن الفتى حجر..." مفتاح لفهم الإنسان العربي من الجاهلية** » [2] ، و بالتالي الشعر الجاهلي ، فإن مقولة "أبي تمام": « **لم لا تفهم ما يقال ؟** » [3] في رده عمن سأله لم يقول مالا يُفهم ، هي مفتاح الكلام عن شعرية الكتابة وانتقال معادلة الشعر من العناية بالمتلقي إلى العناية بالشاعر، و انتقال هذا الأخير من شعر الخطابة إلى شعر الكتابة التي هي كسر لأفق توقع المتلقي ،ونقل لمفهوم الشعر الذي كان في الشفوية احتذاء لنموذج درجت عليه العادة ، إلى مفهوم ثان يهدم الاحتذاء على مستوى الإبداع وعلى مستوى التلقي ، فإذا الشعر بهذا الشكل يخرج عن المواضعة الاجتماعية إلى ممارسة إبداعية فردية خاصة، من سماته:

- عدم الوضوح .
- عدم الخضوع للنموذج .
- الجدة على مستوى المعني (عكس الرتابة) .
- كونه ظاهرة ذاتية فردية لا جماعية .

حيث « **الشاعر يجد جوهره الإبداعي العميق في ذاته لا في خارج ذاته سواء كان هذا الخارج " تراثا " أو كان " جماعة " أو كان " نظاما "** » [4] ، وهذا ينقل مفهوم الشعر من كونه نشيدا يُسمع بحكم انبنائه على ثقافة سماعية إلى مفهوم جديد مبني على ثقافة المقروئية، وإذا كان السمع ظاهرة مشاعة ، فإن القراءة ظاهرة منحصرة في فئة قليلة ، خاصة إذا كان النص للشاعر "النفري" -مثلا- الذي يشتغل على فضاء الكشف ويرتاد المجاهيل في علاقة

---

[1]ـــ أدونيس : الشعرية العربية ، ص 55 .

[2]ـــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 13 .

[3]ـــ أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص 309 .

[4]ـــ المرجع نفسه ، ص 309 .

خاصة مع الوجود تعكسها علاقة أخص مع اللغة ، حيث « **ينقلنا من الظاهر إلى الباطن، ومن المعرفة العقلية إلى المعرفة الذوقية** » [1] ، هذه النقلة بدورها تنقل اللغة من دائرة التعارف والاصطلاح إلى دائرة الميلاد مرة أخرى في صورة أكثر عذرية في عالم « **تفجر الفكر فيه إنما هو تفجر اللغة نفسها** » [2] ، في نص صوفي تلبس فيه الحالةُ اللغةَ . و من الجدول السابق ومما تقدم يمكن استخلاص خصائص شعرية الكتابة في النقاط الآتية :

1. الشعر إبداع وكشف عن أرض خصبة لم توطأ من قبل (الجدة) .
2. الجدة في الشعر تقع على مستوى الموضوع وعلى مستوي طريقة التعبير(جدة تفكيرية وتعبيرية) ، وبالتالي فالجدة هدم للاحتذاء شكلا ومضمونا .
3. الشعر فاعلية فنية، وليس فاعلية أخلاقية .
4. الشعر طقس وحالة تعاش وتمارس وهو خصيصة فردية، حيث يرى أدونيس أنه مع أبي نواس تكمن الشعرية « **في الكشف عن طاقات الإنسان وعن رغباته المكبوتة وفي تفجيرها، بحيث تزول الهوة التي تفصل بين انفعاله وفعله** » [3] .
5. الشعر صوت ورؤيا .
6. القصيدة بنية مغلقة مكتفية بذاتها .
7. الشعر كلمة وليس تاريخا شعريا , والشاعر« **يكتب التاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللغة، يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله** "[4] .
8. الشعر طقس رمزي ، كما هي الحال في شعر التصوف عند "**النفري**" الذي يصدر عن محاورة الباطن والغيب في لغة جديدة ، حيث « **اللغة هنا مغامرة لقول ما لايقال**»[5]؛ لغة ليست قاموسية ، فالكلمات لم تعد حاملات

---

[1] ـــ أدونيس : الشعرية العربية ، ص 65 .
[2] ـــ المرجع نفسه ، ص 66 .
[3] ـــ نفسه ، ص 62 .
[4] ـــ نفسه ، ص66 .
[5] ـــ نفسه ، ص 64 .

لمعاني مسبقة، وإنما المعاني تتولد من شبكة تعالقية في سياق ما ، حيث الشاعر «**يعبر بما يقدر أن ينسج بها من علاقات هي رموز وإشارات**»"[1] انطلاقا من سلب الدلالة عن الكلمة المفردة، وشحنها بدلالة سياقية .

9. الشعر فكرة عميقة، حيث يتداخل الشعر بالفكر والفكر بالشعر ، وهذا التفعيل للفكر مؤسس على فهم للشعر على أنه « **رؤيا كيانيه وتجربة نفسية تأملية، وهو استبصار معرفي** »[2] .
10. الشعر انزياح عن العادة من منطلق كونه هدم وكشف وفكر، وخصوصية
11. الشعر غامض وصعب؛ لأنه يرد في إطار فكري مشحون بحساسية شعرية ومؤثرات نفسية ومتلبس بحالة .

هذه هي جملة خصائص **شعرية الكتابة** ، والتي يحدِّد انطلاقا منها "أدونيس" شخصية الكاتب الذي يقصده في مقترحه لنظرية شعرية عربية يصوغها على معبر من دراسةِ شعريةِ الشفويةِ كمرحلة أُولى ، وشعرية الكتابة كمرحلة ثانية في مسار قاطرة الشعرية العربية ، إذ الكاتب « **من يتمتع بموهبة الكتابة ، ومن يكتب بشكل خاص متميز ، هو بتعبير آخر من له أسلوب وشخصية في الكتابة يمنحانه نبرة خاصة وطابعا خاصا : فرادة تميزه عن غيره والكاتب الذي أقصده هو من له رؤيا خاصة للعالم وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا**»[3] ، ولعل بعض ملامح هذا الكاتب الرائي تجلت في كل من : "أبي نواس" ، "أبي تمام" ، "أبي العلاء المعري" ، و "النفري" ، وبهذا يقف مشروع الشعرية العربية عند "أدونيس" على أعتاب المرحلة الأخيرة في مراحل مشروعه كما حدده ، وهي« **مرحلة رسم الصورة الممكنة في ضوء هذا كله للثقافة العربية الحديثة المقبلة (الشعرية منها على وجه الخصوص)**»[*] مجسدا ذلك من خلال مقترح نظرية شعرية (الحداثة /الرؤيا) .

1_ المرجع السابق ، ص 65 .

2_ المرجع نفسه ، ص 66 .

3_ أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص 24 .

*- ينظر : ص 58 من البحث .

3 ــ شعرية (الحداثة/الرؤيا) :

شعرية (الحداثة/الرؤيا) هي المحطة الثالثة في محطات الشعرية العربية حسب الصنّافة التي اجترحها "أدونيس" ،إلا أن الكلام عن هذه المرحلة سيشهد نقلة نوعية ، إذ أن الشعرية في المرحلتين السابقتين كانت تعني انتضاء القوانين التي تحكم الإبداع الشعري العربي انطلاقا من دراسة تحليلية قام بها "أدونيس" على مستوى المدونتين ؛ الشعرية ، وكذا النقدية ، أما في هذه المحطة فإن البحث سيتعامل مع مقترح نظرية في الشعر العربي يقدمها "أدونيس" في شكل استدراك على المرحلتين السابقتين ؛ (مرحلة الشفويـــة ، ومرحلة الكتابة) ، فبالقدر الذي كانت شعرية الكتابة استدراكا على شعرية الشفوية ، فإن شعرية الحداثة بمثابة استثمار لشعرية الكتابة،أو بالأحرى استثمار للكتابة كنزعة من جهة ، وفتح للآفاق التي أشارت إليها و لم يمكّن لها بلوغها لظروف أو لأخرى، من جهة ثانية ، وهاجسها ليس يختلف كثيرا عن هاجس التساؤل بقدر ما هو تكملة للتساؤل حدود التحول .

3أ- هاجس التحول :

وكما كان القبول هاجساّ تولدت عنه شعرية الشفوية ، و التساؤل هاجسا تولدت عنه شعرية الكتابة، كذلك فإن شعرية الحداثة كمحطة ثالثة من محطات الشعرية العربية انجاب عنها هاجس الرغبة في التحول الذي كانت الحداثة بعامة مسكونة به ، والعربية منها على وجه الخصوص، ولعل هاجس التحول يُعرف انطلاقا من مفهوم الحداثة ، حيث «**استخدمت لفظ الحداثة في الغرب لتعني مجموعة التيارات و المدارس و المذاهب الفلسفية و النقدية و الأدبية المختلفة التي كانت تهدف إلى غاية واحدة و هي تقويض الصروح الفكرية القديمة التي عرفتها أوربا (سلطة الكنيسة ، الإقطاعية الكلاسيكية، وحتى الرومانسية و الواقعية**) »[(1)] ، و لقد تجسدت الحداثة إبداعيا على مستوى تغيير مفهوم الإبداع ، و أشكاله و مضامينه ، و جمالياته ، ولعله من السهل مبدئيا ملاحظة أن الهاجس المحرك لفكرة الحداثة هو هاجس التحول والرغبة في المغايرة و نقض القديم ، هذا

---

[1] ــ سفيان زدادقة : الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008، ص26 .

بالنسبة للحداثة بصفة عامة ، وعبر هذا الشوط الذي قطعه البحث في الشعرية العربية مع "أدونيس" نلاحظ أن الهاجس الذي يحرك الإبداع الشعري بدأ من الثّبات أو السكون أو القبول ، لينتقل إلى مساءلة الثابت ، ليصل إلى التحول ،حيث يأتي السؤال نقطة انطلاقة نحو التحول عن طريق الرغبة في نقض الثابت و بناء بديل عنه ، و هكذا فبين التساؤل والتحول علاقة مكاملة ؛ فالأول مرحلة متقدمة على مستوى الثاني ؛ التساؤل نقطة انطلاقة و التحول انطلاقة ، وكذا الكتابة نواة الحداثة ؛ ذلك « **أن لهاجس الحداثة جذورا في نتاج "أبي نواس" و "أبي تمام" و في كثير من النتاج العربي العلمي و الفلسفي** »[1] ، و أن الباب الذي فتحته شعرية الكتابة المركوبة بهاجس التساؤل أُغلق مع عصر الانحطاط مخبئا وراءه مشروع التحول والحداثة ، ثم بمجيء عصر النهضة فتحُ ملف الحداثة مرة أخرى للاستئناف، و قد جاءت صور هذا الاستئناف كما عرضها "أدونيس" في الجزء الأخير من كتابه الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) من خلال عرض مفصل للحداثة المستأنَفَة وقوفا عند الشاعر "محمود سامي البارودي" والشاعر "معروف الرصافي" وجماعة الديوان، والشاعر "خليل مطران" ، و كل أولئك عيّنة استقرائية من فهم لفكرة الحداثة ، و لئن بدت هذه الحداثات ظاهريا مختلفة ، فإنها جوهريا تنقسم إلى طرحين ؛ طرح أول « **أقصى ما يمكن أن يوصف به ما يسمى " بالجديد"هو أنه " ترميم " في بعض نواحي القديم ، "وتهذيب " في بعضها ،" وزخرف " في بعضها الآخر ،[إن غايته بتعبير آخر يضيف أدونيس] أن يمثل بعض " الريادة " أو بعض" الزينة " أو بعض "القوة " ، وكل ذلك لإحداث بعض " المنفعة " شريطة أن يكون متصلا بالقديم بحيث يكون "هو هو"** »[2] ،و طرح ثان رأى الجديد في اقتباس الحداثة الغربية كما هي الحال مع جماعة الديوان ، و جماعة أبولو، وهكذا أسس عصر النهضة لتبعية مزدوجة يقول "أدونيس" ؛ « **للماضي حيث يعوض العربي بالاستعـــادة و التذكر عن الممارسة الخلاّقة و للغرب الأوربي- الأمريكي حيث يعوض بالاقتباس فكريا وتقنيا عن غياب إبداعية** »[3] ، و هكذا فالهاجس أُخطئ تجسيده بين

---

1 ــ أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص 266 .

2 ــ المرجع نفسه ، ص 155 .

3 ــ أدونيس : الشعرية العربية ، ص 85 .

تقليد قديم ، بعثَ شعرية الشفوية، وبين تقليد لجديد الآخر استعار حداثة غربية ، والمحصلة حداثة معطوبة تجلت في حداثة تقليدية وحداثة رومانسية على حد تسمية **"محمد بنّيس"**[(1)].

ولئن كان "أدونيس" قد وقف مطولا عند "جبران خليل جبران" تحت مظلّة الحديث عن الرؤيا، مصرحا بأنه « **مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير للعالم فيما تصفه أو تندبه أو تفسره [...] فجبران منذ بدايته مأخوذ بهاجس التجديد والتفرد**»[(2)] ، إلا أن "جبران" في نظر "أدونيس" لم يعدُ أن يكون هاجس تحول للحداثة ، ذلك أنه يؤكد في موضع بعد هذا الكلام عن "جبران" قائلا : « **إن جبران كما تراءى لي شاعر بصوته أكثر منه بنتاجه ، شاعر بالبعد الذي أشار إليه لا بالمسافة التي قطعها[...] ومع هذا كله بقي و يبقى تفجرا أو بالأحرى خميرة ممكنات** » [(3)] ، وعليه فقيمة "جبران" التحديثية لا تتجاوز أن تكون هاجس الرغبة في التحول الذي أعلن عنه صوته، و قصر دون تجسيده إنتاجه، و بهذا يمكن القول أن هاجس التحول تجلّى من خلال رؤيا "جبران خليل جبران"، وفي السيـــاق ذاته (سياق إعادة فتـــح ملف الحداثة) ، تأتي جهود "أدونيس" في شكل مقترح للشعرية العربية هي **شعرية(الحداثة/الرؤيا)** ؛ الحداثة كسياق وكفضاء ،و الرؤيا كوسيلة .

3 ب – مفهوم (الحداثة/الرؤيا):

تجدر الإشارة مبدئيا إلى أن أدونيس استعمل هذه الثنائية (الحداثة/الرؤيا) بهذا الرسم الإملائي أثناء حديثه عن جبران خليل جبران[(4)] والحقيقة أنه يكاد يرتبط مصطلح الحداثة في الشعرية العربية بـــ "أدونيس" ؛ذلك أنه يعتبر« **بلا ريب مكتشف التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا العربية من خلال أقوال المبرد وابن المعتز وابن جنّي وابن رشيق،**

---

[1]ــ ينظر : محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة) ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 . ج4 ، ص ص 162 ،163 .

[2]ــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ص 79 ، 80 .

[3]ــ المرجع نفسه ، ص 83 .

[4]ــ ينظر : أدونيس :الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ،ص 159.

وهؤلاء جميعا ينتصرون للشعر المحدث أو الشعر المكتوب في زمنهم»[1]، ولما كان موضوع الحداثة لا يُطرح إلا على معبر من جدل بين القديم والجديد فإن "أدونيس" يميز أولا بين الحديث و الجديد، فيرى أن « **للجديد معنيين : زمني و هو في ذلك آخر ما أستجدّ و فنيّ أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله ، أما الحديث فذو دلالة زمنية و يعني كل ما لم يصبح عتيقّا** » [2] ، وهكذا فالحداثة التي هي من الحديث قد تكون فيها جدة بالمعنى الزمني وجدة بالمعنى الفني ، على أن أدونيس يرى في الحداثة بالمفهوم الزمني وهما من أوهام الحداثة[*]، ذلك أنّها تُقيَّمُ بالجدّة الفنية لا بالجدة الزمنيّة ،ومنه فمعنى (الحداثة / التجديد) في الشعر « **طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله و ما بعده أي طاقة الخروج على الماضي من جهة ، و طاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية»**[3]، و لهذا الجديد الشعري تجليان ؛ الأول على مستوى المضمون (**ما يقال**)، و الثاني على مستوى الشكل (**طريقة القول**)، وبهذا استبدل "أدونيس" كلمة " **الإبداعية** " بكلمة " **الحداثة** " نظرا لما علق بمصطلح الحداثة من دلالات الزمنية التي هي وهمُ فهمٍ للحداثة التي قوامها الإبداعية أو المغايرة [4]،وبعد أن تستقيم الحداثة بهذا المفهوم (**الإبداعية**) ،يصوغ أدونيس مفهومها على أنها تعني « **تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية ،وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»**[5]، على أن الحداثة جوهريا – يضيف أدونيس — هي «**رؤيا تساؤل واحتجاج**»[6] ، وبهذا يمكن قراءة عبارة **شعرية (الحداثة /الرؤيا)** على أنها شعرية إطارها العام هو الحداثة وجوهرها الرؤيا ؛ الحداثة

---

[1]ــ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة) ، ص 161 .

[2]ــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 99 .

[*]– يعدد أدونيس في الحداثة العربية خمسة أوهام هي : وهم الزمنية ، وهم المغايرة ،وهم المماثلة ،وهم التشكيل النثري ، وهم الاستحداث المضموني)، للاطلاع أكثر ينظر : أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، من ص 113إلى ص 316 .

[3]ــ أدونيس : الشعرية العربية ، ص 100 .

[4]ــ ينظر : محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة) ، ص 171 .

[5]ــ أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص 321.

[6]ــ المرجع نفسه ، ص 321.

كغاية والرؤيا كوسيلة . وفي إطار هذه الثنائية ينطلق أدونيس في بناء مقترح نظرية شعرية يتداخل فيها "أدونيس" مبدعا و "أدونيس" منظرا ؛ذلك أنه يصرح قائلا : «**أتكلم انطلاقا من تجربتي ذاتها نظرا و كتابة، لكن على القضايا الأساسية أو ما أميل حسبانه أساسيا – القضايا التي تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر القارئ/الناقد و تشكل في الوقت ذاته مدار الاهتمام و الجدل في المرحلة الشعرية الراهنة**» [1]، ولعل القضايا الأساس في شعرية الحداثة عند" أدونيس" تتجلى في ثلاث قضايا مهمة :

i. ماهية الشعر .

ii. الإيقاع في الشعر .

iii. واللغة الشعرية .

3ت – ماهية الشعر في شعرية (الحداثة /الرؤيا) :

إن الأساس في أي نظرية تنشأ حول ظاهرة ما ، هو مفهوم النظرية– بدءا– لتلك الظاهرة، ولعل أساس الاختلاف بين النظريات الأدبية عبر تاريخ الأدب يعود إلى الاختلاف حول مفهوم الأدب ذاته في هذه النظريات ؛ (نظرية المحاكاة ، نظرية الخلق ، نظرية التعبير، نظرية الانعكاس،...)، و بالتالي فمفهوم الظاهرة هو اللبنة الأساس التي تنبني عليها جملـــة المتصورات حول الظاهرة نفسها ، و بالنسبة للأدب فإن أي نظرية فيه « **لا بد أن تجيب أو على الأقل تحاول الإجابة عن هاذين السؤالين ، عن طبيعة الأدب و علاقاته ، ثم تجيب عن سؤال ثالث يتصل بوظائفه الجمالية والإنسانية** » [2]، لهذا نجد "أدونيس" يلح على أن ضبط ماهية الشعر أولية ، حيث يقول« **أدعو إلى التساؤل الملح من جديد بعد حوالي ألفي سنة من كتابة الشعر في مجتمعنا ، و هو أطول تاريخ كتابي في أي لغة حديثة أقول أدعو إلى التساؤل الملح : ما الشعر ؟ ما الكتابة الإبداعية؟**»[3] ،ولا يتوقع البحث العثور على مفهوم جاهز ناجز للشعر عند "أدونيس" ، و إنما عليه أن يقتفي مكونات المفهوم عبر مسح لمؤلفات الرجل ليستطيع فيما بعد صياغة مفهوم جامع للشعر انطلاقا من جمع نثار

---

[1]ـــ أدونيس : سياسة الشعر ، ص 05 .

[2]ـــ صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص 09 .

[3]ـــ أدونيس : سياسة الشعر ، ص 183 .

المفاهيم الجزئية التي يوردها أدونيس متفرقة ، حيث تحمل كل جزئية جانبا من المفهوم الجامع، إلا أن عملية المسح هذه انجابت عن ترسانة من المفاهيم الجزئية من قبيل الخلق، الرؤيا ، الخصوصية ، النظام الخاص ، الدفقة الكيانية ، الانفتاح ، القصيدة الكلية ، اللحظة الكونية ، الولادة المستمرة، اللاشكل ، اللامضمون، الشاعر لا الشعر،الحدس ، الإشراق، التنوع، المفاجئة، الغموض، النبوة، الهدم ، البناء ، تجاوز كل من (الحادثة، العادة،الجزئية،الأفقية،التفكك، السلفية ، النموذجية ، الشكلية ، الغنائية ، التجزيئية، التكرار) (*) ، على أن الناظر في هذا الحشد من المفاهيم الجزئية للمفهوم الجامع للشعر يمكن أن يصنفها في خانتين ؛ خانة متعلقة بمفاهيم التأسيس ،وخانة متعلقة بمفاهيم المتجاوَزات، ولعل وجود هذه الثنائية (**تأسيس / تجاوز**) هو تجل للسياق العام الذي يرد فيه مفهوم الشعر، سياق الحداثة التي هي في أساسها جدل بين **قيم متجاوِزة** و **قيم متجاوَزة** ، ولا بأس من تقييد هذه الصنّافة في الجدول الآتي :

مفاهيم التأسيس	مفاهيم المتجاوزات
الخلق، الرؤيا ، الخصوصية ، النظام الخاص ، الدفقة الكيانية ، الانفتاح ، القصيدة الكلية ، اللحظة الكونية ، الولادة المستمرة ، اللاشكل ، اللامضمون الشاعر لا الشعر،الحدس ، الإشراق ، التنوع ، المفاجئة ، الغموض ، النبوة ، الهدم ، البناء .	الحادثة ، العادة ،الجزئية ، الأفقية ، التفكك ،السلفية ،النموذجية ، الشكلية ، الغنائية ، التجزيئية ، التكرار.

و كاجتهاد من البحث لإعادة صياغة المفهوم الجامع للشعر انطلاقا من المفاهيم الجزئية السابقة يمكن أن نقول أن مفهوم الشعر عند "أدونيس" هو :

فعل ترجمة عن روح الإنسان بخلق معادل موضوعي لغوي للعالم ،

يعبر عن رؤيا خاصة / عامة تملكت الشاعر في لحظة كونية إشراقية نابعة

* ـــ لقد حاول البحث – مسحا – رصد الكلمات الأساس في مفهوم الشعر على مستوى كتابي (مقدمة للشعر العربي) ، من ص 101 إلى ص 124 ، و كتاب (زمن الشعر)، من ص10 إلى ص 23 .

عن حدس نبوي ، و تجسيده في قصيدة كلية مفتوحة ، ليس لها موضوع سابق و لا شكل مسبق ؛ كون الشعر ولادة مستمرة شكلا و مضمونا، ما يحفظ له ديمومة التنوع و المفاجأة ،و يُلبسه مسوح غموض ، و يجعل منه تجاوزا مستمرا لأي نموذج سلفي أو تكرار ، و تعاليا عن الخضوع لأبعاد الحادثة الفيزيقية الأفقية الجزئية ؛ لأنه إبحار في عمق الإنسان الذي يحتوي الحادثة و الزمان و المكان.

وإذا سلمنا بأن المفهوم الجامع للشعر عند "أدونيس" يستقيم بهذه الصياغة أمكن أن نستنتج أن ماهية الشعر مؤسسة عنده على تجاوز المفاهيم السابقة ؛ مفاهيم الشفوية أو حتى المفاهيم التي استعادت قيم الشفوية (الحداثة التقليدية) ، و التي يحتل فيها شكل الشعر أسبقية على ماهيته ، ليؤسس "أدونيس" ماهية شعرية جديدة انطلاقا من الشاعر ذاته لا من الشعر على اعتبار الأول أصلا سابقا على الشعر، بينما الثاني إمكانية من إمكانات تجسيد الهاجس الإبداعي فقط ، ومن أجل ذلك فـــ "أدونيس" لا ينطلق من الشعر ذاته ،و يرى أن :«**ليس ثمة وجود قائم بذاته نسميه شعراً و نستمد منه المقاييس و القيم، ليست هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر ماهية و شكلا تحديدا ثابتا مطلقا ، الموجود الحقيقي هو الشاعر** »[1]، لذا نجد مفهوم الشعر عنده ينحدر من أعماق فعل الإبداع كتجربة ، ما جعله لا ينطلق من تعريفه له أخذا بالظاهر منه في حدود الشكل ، بقدر ما ينطلق من منابع فعل الإبداع الباطنية معرفا إيّاه بقوله: « **لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذن تغيير في نظـــام الأشياء وفي نظام النظر إليها ، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة** . »[2]، ولعل كلمة رؤيا مستعارة من القاموس الصوفي، حيث تعني:«**علم أهل الباطن الذين ينظرون بنور الله فيدركون الباطن من الظاهر، فكأن الرؤيا بالنسبة للصوفي تعادل الوحي**»[3] ،وإذا الشعر بموجب هذه الرؤيا مسألة باطنية في طرح"أدونيس"

---

[1] ـــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 107 .

[2] ـــ أدونيس : زمن الشعر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ،ط5 ، 1986، ص 09 .

[3] ـــ عبد المنعم الحنفي : الموسوعة الصوفية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة مصر ، دط ، دت ، ص 774 .

تتحدد ماهيته على مستوى مرحلة الهاجس الشعري قبل أن يلبس جسدا لغويا ؛ لأن الشعر « **يصدر عن حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساسا كشفيا**»[1] ، فيغدو الشاعر بموجب هذا الطرح صوفيّا على اعتبار الصوفي « **رجلا تتسع رؤياه أحيانا إلى ما وراء أفق الإنسان العادي** »[2]، حيث يكون مدار الرؤيا العالم و ليس جزئياته ، فــ « **لا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلاّ إذا لحنا وراءه رؤيا للعالم** »[3] ، ولما كان "أدونيس" يُجري الشعر مجرى الرؤيا بالمفهوم الصوفي ، فإنه سيحاول إلباس هذا الشعر لبوسا يستمدها من التراث الصوفي ، ويوجز هذه القيم المستمدة في :

- **اللاعقلانية ، وهي الثورة على المنطق وتجاوز الواقع توكيدا على الباطن**
- **الحدس الشعري كطريقة في المعرفة .**
- **التخييل على اعتباره رؤية غيب .**
- **اللانهائية أي لا وجود للمطلق والمحدودية والحقيقة** [4] .

ومما تقدم يمكن أن نلاحظ أن مثل هذا المفهوم للشعر المؤسس على فكرة الثورة مبني أساسا على مستوى المضامين أكثر من انبنائه على مستوى الشكل ، ولعل سؤال الشعرية الذي يطرح نفسه هنا هو : ما هي محددات الشعرية ؟....

3ث- الإيقاع في شعرية (الحداثة /الرؤيا) :

يأتي كلام "أدونيس" عن الإيقاع في سياق الإجابة عن سؤال الشعرية الذي مفاده : ما الذي يجعل من الكلام شعرا ؟ ، ولئن كانت مسألة الإيقاع تحتل مكانة مهمة في الخطاب النقدي الناشئ حول الخطاب الشعري العربي قديما وحديثا بشكل يكاد يكون لازبا، فلعل « **التحولات العميقة التي طالت البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحداثي أملت على الخطاب النقدي الحديث أن يراجع الموروث الموسيقي الذي استكشف قوانينه**

---

[1]ـــ أدونيس : زمن الشعر ، ص10 .

[2]ـــ كولن ولسون : الشعر والصوفية ، تر ؛ عمر الديراوي ، أبو حجلة ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1979، ص 35 .

[3]ـــ أدونيس : زمن الشعر ، ص 11 .

[4]ـــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 113 وما بعدها .

الخليل بن احمد الفراهيدي »[1] ، وكذلك هو كلام "أدونيس" عن الإيقاع في الشعرية العربية ينطلق من مراجعة لهذا الموروث الموسيقي مسجلا ملاحظات متعلقة بالوزن ؛ أولها أن مسألة الوزن في الشعر ظاهرة عالمية لا يكاد يخلو منها شعر أمة ، وثانيها أن النقد الأدبي العربي القديم خلط بين مسألتي؛ الوزن في الشعر العربي، و الوزن في الّلسان العربي ؛ حيث سحب مقولة الوزن في الشعر على الّلسان العربي ، فعدّ الوزن الشعري قاعدة في الكلام ،وجعل بموجب ذلك الوزنَ سابقا على الإبداع ،و الحقيقة أن الوزن الشعري إمكانية واحدة من إمكانات الإيقاع في اللسان العربي[2] ، ثم يستدرك "أدونيس" على هذه الثلمة في النظرة النقدية ، و بالطريقة نفسها التي أقام بها "**جون كوين**" درسه للشعرية ؛ انطلاقا من التعارض القائم بين ما هو شعر ،و ما هو ليس بشعر[*]. يميز "أدونيس" أولا بين مسألتين في التعبير الأدبي ؛ هما مسألة (**الكم**) و (**النوعية**) ؛ على اعتبار أن هاتين المسألتين خاصيتان متعلقتان بالعناصر المشكلة للتعبير الأدبي ، حيث يصنف ضمن خانة الكم كل ما هو إضافة أو بتعبير أدونيس كل ما هو « **تكأة، شيء زائد، مجرد قالب** »[3]، و بالتالي فالعنصر الكمي هو ما أمكن الاستغناء عنه دونما مساس بفحوى الخطاب الشعري ، أي أنه عنصر خارجي ليس من صميم فعل **التشعير** ، أما العناصر المصنفة في خانة النوعية، فهي على النقيض من العناصر الزائدة تمثل الأساس في النص الشعري و بالتالي فهي أشبه شيء بحاملات مورثات التشعير في النص (إن جاز استعارة المصطلح البيولوجي في هذا الموضع)، و للتمييز بين مسألتي الكم و النوعية أكثر يجري أدونيس عملية توزيعية (بالمفهوم الرياضي) بين طرفي ثنائية (الوزن و النثر)، فينجاب التوزيع عن أشكال أربعة تمثل طرق التعبير الأدبي كالآتي :

أ- التعبير نثريا بالنثر .

ب- التعبير نثريا بالوزن .

---

1 ــ أحمد يوسف : القراءة النسقية (سلطة البنية و وهم المحايثة) ، ص 457 .

2 ــ ينظر : أدونيس : سياسة الشعر ، ص10 وما بعدها .

* ــ ينظر ص 32 وما بعدها من البحث .

3 ــ أدونيس : سياسة الشعر ، ص 24 .

ت- التعبير شعريا بالنثر .

ث- التعبير شعريا بالوزن [1] .

ثم ينبري "أدونيس" لإثبات أن الوزن في الشعر لا يعدو كونه عنصرا كميا إضافيا ، وأنه قالب زائد ؛ ذلك أن التعبير قد يأتي متضمنا الوزن و بالرغم من ذلك يعَد نثرا لا شعرا، هذا من جهة ، كما أنه من جهة أخرى قد يَعدَم التعبيرُ الوزنَ ،و بالرغم من ذلك يبقى شعرا ، و منه فإن « **تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر ، إنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة و ليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر** » [2] .

وبالرغم من نفي "أدونيس" لفاعلية الوزن في تحديد ماهية الشعر ،إلا أنه يقول بنوع آخر من الإيقاع في الشعر؛ هو إيقاع الكلمة الذي هو خاصية من خصائص الكلمات وسحرها الأصلي المستمد من إيقاع اللسان العربي كأصل و ليس من إيقاع الشعر العربي كتفريع وكإمكانية وتنويع على مستوى الأصل ، إن إيقاع الكلمة يولد مع الكلمة و لا يُفرض عليها ، ويتجلى بحسب "أدونيس" في :

- **إيقاع الجملة .**
- **علائق الأصوات و المعاني و الصور.**
- **طاقة الكلام الإيحائية و الذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة** [3] .

وهكذا ومما تقدم فالوزن في الشعر ليس كفيلا بالإجابة عن سؤال الشعرية على اعتباره مسألة كمية إضافية يمكن الاستغناء عنه كما هي الحال في قصيدة النثر ؛ حيث أن موسيقاها «**ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة ، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة** » [4] ، وبالتالي ينبري" أدونيس" لتحري

---

[1] ــ المرجع السابق ، ص ص 22 ، 23 .

[2] ــ أدونيس : زمن الشعر ، ص 16 .

[3] ــ ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 116 .

[4] ــ المرجع نفسه ، ص 116 .

سؤال الشعرية على مستوى آخر من مستويات الشعر لا يقل أهمية عن مسألة الإيقاع ، وهو المستوى اللغوي من الشعر .

3ج- اللغة في شعرية (الحداثة /الرؤيا) :

إن للغة حضورا قويا في أي نظرية أدبية ، ذلك أنها المادة الأساس لفعل الإبداع الذي من خلالها يختلف عن بقية أنواع الإبداع ، انطلاقا مما تتيحه اللغة من مفردات وتراكيب

في جانبها الشكلي ومما تحمله هذه العناصر الشكلية من مدلولات معنوية و صوتية، «**وإذا كانت الشعرية [كعلم] تبحث في النص الأدبي و تدرس القوانين التي بمقتضاها يكون النص نصا شعريا ، فإنها تهتم في مجال بحثها – بالقطع – باللغة ذلك أن أي نص مادته اللغة لا بد أن تلعب لغته دورا هاما في تحديد هوية هذا النص و جمالياته المختلفة** » [1]، ولعل شعرية(الحداثة/الرؤيا) عند "أدونيس" مبنية في أساسها على اللغة على اعتبارها حاملة مورثات التشعير في النص الشعري، حيث ينبري "أدونيس" للبث في محددات التشعير ، فيميز بين طريقتين في التعبير الأدبي؛ **طريقة النثر** و **طريقة الشعر** ،علما أنه – ومما تقدم- مفهوم النثر لم يعد يتعلق بانعدام الوزن في الكلام، وإنما المقصود بالنثر هو نقيض الشعر الذي يتحدد مفهومه بتحدد مفهوم الشعر، فيميز بينهما بقوله : « **النثر يستخدم النظام العادي للغة أي يستخدم الكلـمة لما وضعت له أصلا ، أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام أي أنه يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا** » [2] ، و هذا يجعلنا نستنتج من هذا الكلام أمرين ؛ أولهما يتعلق بطريقة الشعر، و هو أنه بهذا الفهم يقوم على تفعيل اللغة على اعتبارها محددا لماهيته ، فيغدو الشعر بموجب هذا فعالية لغوية قوامها استعمال خاص للغة ، وثانيهما متعلق بهذه اللغة ذاتها ، فلعل مصطلحات : "**الاغتصاب** "و "**التفجير**" و "**الحيدة**"،

---

[1] سحر سامي : شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط،2005 ، ص 72 .

[2] أدونيس : سياسة الشعر ، ص 24 .

تحيل مباشرة على التسميات المتعددة التي تداولت مفهوم "**الانزياح**" عند الأسلوبيين[1] ومحصلة الملاحظتين تؤدي إلى القول بأن الشعرية محمولة على طريقة الشعر التي هي بدورها محمولة على اللغة في جانبها التجاوزي الانزياحي؛هذا الانزياح الذي هو مصهرُ تمييزِ ما هو شعر مما هو نقيضه؛ حيث يؤكد أدونيس على«**أن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر ؛ فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير و الدلالة ، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثـــارة والمفاجأة والدهشة ، يكون ما نكتبه شعرا ، و الصورة من أهم العناصر في هذا المقياس**» [2]، فالشعر إذا رؤيا ثورية تلقي بضلال ثورتها على الواقع وعلى اللغة التي تخلق هذا الواقع وتتجاوزه ؛ ذلك أن « **القصيدة العظيمة تشمل الواقع وتتجاوزه ، إنها تحتضن الواقع والممكن**» [3] ، ويمكن رصد ثورية اللغة في شعرية(الحداثة/الرؤيا) انطلاقا من مفهوم الشعر وطريقته في التعبير في النقاط الآتية :

أ ــ استبدال لغة الخلق بلغة التعبير ، على اعتبار الأولى لغة كشفية والثانية لغة وصفية ، تعنى الأولى بالعمقية ، وتعنى الثانية بالأفقية ، تنشد الأولى البديل وتنشد الثانية المطابقة في أحسن الأحوال ، والشاعر في هذا وذاك « **هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة** » [4] .

ب ــ اللغة أداء فردي وليست طقسا جماعيا ، ولكل شاعر لغته الخاصة به؛ لأن اللغة مطلقة، بل قابلة للتفريغ والشحن ، وعلى قدر فرادة اللغة تكون الجودة الشعرية.

ج ــ اللغة الشعرية قيمة في ذاتها لا وسيلة يتبلَّغ بها على غير ذاتها.

د ــ اللغة الشعرية تجاوزية على مستوى الشكل والمضمون .

---

1 ــ ينظر : صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 57 .

2ــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ص 112 ، 113 .

3ــ أدونيس : سياسة الشعر ، ص 155 .

4ــ أدونيس : زمن الشعر ، ص 17 .

ولكي تنهض اللغة الشعرية بهذا الدور المنوط بها لا بد لها من إعادة النظر في ثنائية (**الشكل/المضمون**) ، والعلاقة بينهما من جهة ، وفي علاقة اللغة بالمجاز(الصورة المجازية) من جهة ثانية ،على اعتبار أن اللغة تتجلى من خلال الشكل في علاقته مع المضمون في استعمال مجازي .

3ح- المجــاز (التخييل ، التوليد ،الصورة) :

يعتبر المجاز – تقريبا – [*] ضرورة في الإبداع الأدبي بعامة والشعري منه على وجه الخصوص ؛ ذلك أن دور المجاز في الشعر هو التصوير ، و التصوير : « **استثارة للحواس بواسطة الكلمات ، وعن طريق الحواس يمكن بسرعة إثارة ذهن القارئ وعواطفه، ومن ثم يستخدم الشعر المجاز بكثرة** » [1] ، ولما كان المجاز في أبسط مفاهيمه هو وضع الكلم لغير ما وضع له ، يفرق أدونيس بين لغة المواضعة واللغة الشعرية ، حيث إن الأولى لغة وسيلة أو لغة وظيفية ، بينما لغة الشعر ليست وسيلة يُتبلَّغ بها ،بقدر ما هي غاية وقيمة يُتبلَّغ عليها، فهي بالتالي لم تعد وعاء لحمل الأفكار وتوصيلها ، بقدر ما هي فضاء من الكشف والاعتمال والخلق ، و رأينا مما تقدم أن شعرية (الحداثة /الرؤيا) محمولة على اللغة في جانبها الانزياحي التجاوزي اقتضاء من مفهوم الشعر التجاوزي ؛ ذلك أنه «**إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي**» [2] ؛ وإذا كان الشعر بهذا المفهوم (رؤيا، تجاوز ، كشف) ، فإن فعلا كهذا يقتضي وسيلة لها قابلية ومقدرة على استيعاب هذا الدور المتمثل في الكشف واحتواء الواقع وتجاوزه ، ولما كان باللغة العادية قصورٌ وعدمُ مقدرة على تجاوز الواقع بحكم انحصار وظيفتها في التواصل ، فإنه إزاء هذا العجز من اللغة العادية المحدودة يتحدد **سؤال الشعر/المأزق** حين « **لا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود**» [3]،

---

[*]ــ نقول" **تقريبا**" ؛ لأنه ليس شرطا أن يتوافر الأدب بعامة والشعر منه بخاصة على المجاز .

[1]ــ مجموعة من النقاد : اللغة الفنية ، تر: محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، مصر ، دت ، دط ، ص 72 .

[2]ــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 125 .

[3]ــ أدونيس : الثابت و المتحول (صدمة الحداثة) ، ج 3 ، ص 297 .

أين يغدو المجاز هنا ضرورة لا اختيارا ، حيث « **أن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديـــدة** »[1] تمكّن لها استيعاب ما لم تقدر عليه في حالتها العادية ؛ فبالمجاز تتجاوز اللغة محدوديتها، وتصبح مؤهلة لأن تكون لغة شعر ، ولا يكون لها ذلك إلاّ إذا أصبح بمقدورها أن «**تقيم علاقات جديدة : 1 – بين الإنسان والأشياء ، 2 – بين الأشياء والأشياء، 3 – بين الكلمة والكلمة ، أي حين تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان** » [2] ، ولئن كان المجاز في الشعرية الشفوية قائما من قبل ، فإن المجاز في شعرية (الحداثة /الرؤيا) مجاز رؤيوي، ولعل أسلوب الشعر الرؤيوي هو الذي حدد طبيعة هذا المجاز خاصة و أن بعضا من النظريات؛ كالنظرية الرومانسية تربط بين مصطلح الرؤيا و الصورة المجازية و الغيبيات التخيلية من جهة وكذا بين الرؤيا «و **فكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا في المخيلة البشرية وتعبيراتها الأسطورية المتمثلة في أجناس الأدب الكبرى في الغرب منذ القديم** » [3]، وبالصيغة نفسها يميز " أدونيس" بين نوعين من المجاز ؛ مجاز"**تعبيري**" ومجاز "**توليدي**" ؛ أما الأول فلا يعدو كونه فعل زخرفة أو تزيين ، وأما الثاني فله بعد أسطوري ترميزي «**يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية مما لا يستطيع الكلام التعبيري العادي أن يكشف عنه** »[4] ، ويتعلق الأمر بالصورة الشعرية التي قوامها الرمز والأسطورة ، حيث المجاز في شعرية (الحداثة/الرؤيا) ينتقل من مجاز قائم على التشبيه والاستعارة في إطار حسي – يقوم على ميكانيكية نابعة من نظرة تجزيئية إلى الوجود – إلى مجاز قوامه الصورة ، في إطار نظرة كلية شمولية ، حيث إن المجاز القائم على التشبيه **مجاز رسم** تعتمده لغة التعبير، بينما المجاز القائم على الصورة **مجاز تخييل** [*] ، تعتمده لغة الكشف ؛ «**أما التشبيه فيعكس علاقة واقعية ، بينما تعكس الصورة علاقة إمكانية** »[5]، فالصورة لا ترسم ولاتصف بقدر

---

[1] المرجع السابق ، ص 297 .

[2] أدونيس : سياسة الشعر ، ص 154 .

[3] صلاح فضل : أساليب الشعرية العربية ، دار قباء للطباعة و لنشر و التوزيع ، مصر ، 1998 ، د ط ، ص 159 .

[4] أدونيس : سياسة الشعر ، ص26.

[*] تلافيا للتكرار، سيأتي بيان مفهوم التخييل في العنصر المتعلق بغموض المعنى .

[5] أدونيس : كلام البدايات ، ص 73 .

ما توحي ، ولعل اللغة في جانبها المجازي هذا ستُلقي بضلالها هي الأخرى على ثنائية (الشكل/المضمون).

3خ- الشكل/المضمون:

نبتدئ الحديث أولا بالمضمون كونه على علاقة بقضية المجاز الذي استوفينا الكلام عنه توا، حيث أن المعنى في شعرية (الحداثة /الرؤيا) يمر على معبر من مصهر المجاز التخييلي، الذي هو أيضا كما تقدم من اقتضاء مقولة الرؤيا، وكما خرج المجاز من جبة الرؤيا، «**يُخرج أدونيس من جبة الرؤيا أيضا قضايا الغموض وانفلات المعنى والإحالة على المجهول** »[1] ؛ ذلك أن الغموض هو قوام الشعر من حيث أن الشعر يصدر عن رؤيا تُعنى بالكشف ، والكشف لا يُعنى إلا بالغامض والمجهول والصعب ؛ هذا من جهة أولى ، أما من جهة ثانية ؛ فالشعر يعتمد لغة انزياحية تتجاوز سنن اللغة العادية ، من منطلق كونها – أولا – لغة خلق لا تقدم أجوبة كما تفعل اللغة التعبيرية بقدر ما تطرح أسئلة ؛ وبالتالي فهي لا تراعي أفق التوقع فتلغي بذلك المشترك الفكري ، ومن منطلق كونها – ثانيا – أداء فرديا . كما أن الغموض مرتبط أيضا بالمفهوم التجريبي للقصيدة في شعرية (الحداثة/الرؤيا)؛حيث معنى التجريب هو « **المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة [...]وابتكار طرق جديدة** »[2]، فكل قصيدة تحمل جديدا وبالتالي تخيب توقعات الفهم .

وعلى الإجمال فشعر الرؤيا تجربة معقدة يتداخل فيها مفهوم الغموض كعائق مع مفهومه كجمالية؛ حيث اللغة لا تسمي الأشياء بل ترمز لها ، وبالتالي فمعانيها ليست عقلية بقدر ما هي تخييلية ، ويأخذ "أدونيس" معنى التخييل من "عبد القاهر الجرجاني" ، مفرعا منه معاني خمسة :

- الشعر لا يطابق الواقع ؛ فليس الصدق مقياسا له .
- الشعر حركة دائمة وبالتالي ليس له مفهوم قار .

---

[1]ـــ سفيان زدادقة : الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، ص 342 .

[2]ـــ أدونيس : زمن الشعر ، ص 287 .

- الشعر كشف يجيء ؛ « **من أفق لا ينتهي ويتجه إلى أفق لا ينتهي**» [1] .
- الشعر يوحي ولا يخبر ولا يسرد .
- الشعر حيدة بالمفردات عما وضعت له . [2]

فالمعاني الخمسة المذكورة للشعر– وإن اختلفت صيغتها – تتفق في نقطة وهي أن المعنى الشعري غامض ، على أنه يشير "أدونيس" أن « **ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة** » [3] ؛ شريطة أن نميز بين الغموض **الموحي** كجمالية وكقيمة شعرية وبين الغموض **الأحجية** وهو غموض لذاته وهو مناقض للحساسية الفنية، ومن تجليات الغموض الفني« **حذف التسلسل المنطقي ، وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانت عبثية كأنها بداهة مضيئة، والانفعال المرهف وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاورها والمزج فيما بينها، هذا كله يباغت بصيرة القارئ ويذهله** » [4] ، هذا عن المضمون.

أما عن الشكل، و لمّا كان مفهوم الشعر كشفا ورؤيا، فإن الجانب الشكلي من اللغة فيه خاضع لهذا المفهوم ؛ فإذا كان الكشف يستهدف عالما غامضا و مجهولا وعميقا، فإن مضامينه سوف تكون بذات الصفات (الغموض ، المجهولية ، العمق) ،وهذه المضامين لا شكل لها مسبقا ؛ و إنما المراد به الكشف هو الذي يحدد شكل هذه اللغة ، و لهذا لا بد للشعر « **من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى المزيد من الحرية – مزيد من السرّ و النبوة ، فالشكل ينمحي أمام القصد والهدف**»[5] ، و لقد تقدم الحديث عن الشكل متمثلا في الوزن الشعري وكيف أن أدونيس يرى أن الوزن لا يعتبر أصلا في الشعر، و لا معيارا للشعرية ولا مقياسا لها، و لئن كان ثمة من شكل للقصيدة، فهو شكل محدَّد

---

[1]ـــ أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص 291 .
[2]ـــ ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 291 ، 292 .
[3]ـــ أدونيس : زمن الشعر ، ص 21 .
[4]ـــ المرجع نفسه ، ص 20.
[5]ـــ نفسه ، ص 14 .

لكن ليس محدِّدا ، و مثال ذلك **الوحدة العضوية** ، فهي الشكل المحدد الواجب توافره في القصيدة ، و لكنّه ليس بالشكل المفروض على القصيدة من خارجها .

مثل هذا الفهم للشكل يعيد النظر في العلاقة بين طرفي ثنائية (**الشكل/المضمون**) بعد أن كانت تطرح بصيغة التضاد أو الإعلاء من شأن طرف على حساب الآخر، ليعيد طرحها بصيغة جديدة تذيب الشكل في المضمون ؛ فالشعر شكل متغير ، وكل قصيدة تلد شكلها ؛ يولد منها و لا يُفرض عليها ، الشكل و المضمون وحدة تكاملية ؛ أو ما يسمى عند الرومانطقيين " **بالشكل العضوي**"؛ الذي ينمو مع المضمون وعكسه الشكل المجرد «**الذي يفقد فيه الشاعر الالتفات إلى الناحية الدينامية المضمونية** »[1]، فالشكل جزء من المضمون ، والمضمون جزء من الشكل و« **شكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات التي تفصح عنه ، فالشكل وحدة في كل أثر شعري حقيقي وهي وحدة انصهار أصيل**»[2]، حيث الشكل الأكيد والوحيد للقصيدة هو وحدتها العضوية وهو الشكل اللاشكل ، ولعل مثل هذه الصياغة لمقولة (**الشكل/المضمون**) تتحقق فيما أسماه "أدونيس" بالقصيدة الكلية ذات الشكل اللاشكل ، والتي يعرفها على أنها «**القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية ، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية نثرا ووزنا، بثا و حوارا ، غناء وملحمة و قصة والتي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة و العلم و الدين ، فليست القصيدة الجديدة شكلا من أشكال التعبير وحسب ، وإنما كذلك هي شكل من أشكال الوجود**»[3].

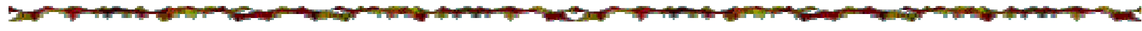
هذا مجمل ما تضمنه درس الشعرية العربية عند "أدونيس" على معبر من مراجعة للنظرية النقدية القديمة والحديثة ، محاولا الاستدراك عليها بمقترح نظرية تحمل تصورا للشعر العربي ما هو كائن وما ينبغي أن يكون عليه في طرح يتداخل فيه "أدونيس" مبدعا معه ناقدا، وتتداخل فيه الشعرية المنظر لها بين عربية وعالمية .

---

[1] ـــ إحسان عباس : فن الشعر ، دار الشرق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، 1996 ، ط1 ، ص 165 .

[2] ـــ أدونيس : زمن الشعر ، ص 15 .

[3] ـــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 117 .



الفصل الثالث

الشعرية العربية عند جمال الدين بن الشيخ (شعرية الحقل المقيِّد)

تمهيــد

1- الإطار العام للتنظير للشعرية العربية عند جمال الدين بن الشيخ

2- شعرية عربية أم غربية (فرنسية) ؟

3- توصيف الكتاب

4- مراجعة المدونة النقدية التراثية

5- شعرية الحقل المقيد :

أ- بنية المركــز الثقافي

ب- مفهوم المنجز الشعري

ت- تحديد مدونــة الاشتغال

ث- عزل بنية الغرض الشعري

ج- إدماج البيت في بنية القصيدة

ح- تحليل بنية الإيقاع

ح1- بنية القافية (إلزامات القافية)

ح2- بنية الوزن والإيقاع

تمهيــــد :

على خلاف من الفصل المتعلق بالشعرية العربية عند أدونيس ، ينطلق الكلام عن الشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" من ضرورة التعريف بـــ "ابن الشيخ" على اعتبار أن الرجل متغمَّط ، مهتضَم الحق ، تنحصر المعرفة به في قلة قليلة ؛ لظروف تضافر في قيامها عاملان ؛ أولهما إغتراب الرجل عن الوطن العربي ؛ بحكم إقامته بفرنسا ، وثانيهما إغتراب الرجل عن الساحة الأدبية العربية ، بحكم لغة كتابته (اللغة الفرنسية) [1] .

هو الشاعر والناقد والمترجم الجزائري المولد ، المغربي المنشأ ، الفرنسي الإقامة ، "جمال الدين بن الشيخ" من مواليد ***1930*م** ، بحي مرس السلطان ، أحد أحياء مدينة الدار البيضاء بالمغرب الأقصى ، متحدرة أصوله من مدينة تلمسان بالجزائر، أقام بالجزائر ما بين سنتي (***1951 – 1953***) ، تقلّب في دراسته بين القانون والطب والأدب ، انتقل إلى فرنسا لاستكمال دراسته ، وعاد منها سنة ***1962*** ليدرّس بجامعة الجزائر الأدب المقارن ، ونشر في سياق ذلك كتابا أسماه : (**الديوان الجزائري، الشعر المكتوب بالفرنسية بين *1945* – *1965***) ، ويعد هذا الكتاب أحد أهم المراجع في شعر هذه الحقبة ، يعتبر "ابن الشيخ" سفير الثقافة العربية في فرنسا؛ نظرا لاشتغاله بتوصيل صورة الثقافة العربية إلى الآخر الغربي، وهو أكثر شهرة فيها منه في الوطن العربي،وتتوزع أعماله الأدبية على مستويات ثلاثة :

أ – على مستوى الترجمة : حيث قام بترجمة عدة أعمال إلى اللغة الفرنسية، كخمريات أبي نواس ، وأشعار المتنبي ، ومقاطع من مقدمة ابن خلدون ، وحادثة الإسراء والمعراج ، كما قدم ترجمة لعدة شعراء وعلماء البلاغة والنقد وتاريخ الأدب العربي والمغربي، وكان أكبر مشروع له في الترجمة ، الترجمة الكاملة لكتاب **"ألف ليلة وليلة"**، بمعية المستشرق الفرنسي " **أندري ميكيل** "***(André Miquel)***، وقد كانت هذه الترجمة

---

[1] – تم الاعتماد في التعريف بالناقد جمال الدين بن الشيخ على المواقع التالية :

– عبد الطيف الوراري : إرث جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إ ليه ، من موقع: *wwwalarabalyawm.net:*

– ألف ليلة وليلة أو القول الأسير لجمال الدين بن الشيخ ، من موقع *:.www. neelwafurat. com.*

– إبراهيم محمود : جمال الدين بن الشيخ إنسي المعرفة وشهيد الخيال ، من موقع : *www. Neelwafurat.com*

– حكيم عنكر : جمال الدين بن الشيخ حاور المركزية الأوربية في صميم لا وعيها ، من موقع :*www. maghress . com*

مُرفقة بعدة دراسات حول الكتاب ، وفي السياق ذاته أنشأ "ابن الشيخ" في **كوليج دوفرونس** تجمعا للبحث في حكايات (ألف ليلة وليلة) .

ب – على مستوى الإبداع: لـــ "ابن الشيخ" في مجال الإبداع الشعري عدة دواوين منها: ديوان الصمت صامتا (***1981***) ، الإنسان القصيدة(***1983***) ، حالات الفجر(***1986***)، ذاكرات الدم (***1988***) ، شفـــافية فـــي الصميم ، (**1990**) ، الخيمياءات (***1991***) ، الصحـــاري حيث كنت(***1994***) ، أطمار (***1995***) ، كلام صاعد (***1997***) ، كما له رواية تاريخية بعنوان (وردة سوداء بلا عطر) .

ج– على مستوى النقد : من، مؤلفاته النقدية كتاب " **ألف ليلة وليلة أو القول الأسير** "،وهو عبارة من دراسة بنيوية لقصص ألف ليلة وليلة ، كتاب **"كتابات سياسية"**، يتداخل فيه نقد السياسة بنقد الأدب ، و كتاب **"الشعرية العربية"** ، بالإضافة إلى المقالات المنشورة عبر المجلات الأدبية ، وفيما يأتي من صفحات نتعرف أكثر على الوجه النقدي لـــ "ابن الشيخ"، وبخاصة في مجال التنظير للشعرية العربية .

1– الإطار العام لموضوع الشعرية العربية عند جمال الدين بن الشيخ:

من أجل تحديد الإطار العام للتنظير للشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" لا بد من تجاوز عقبة سؤال تمليه لغة الكتابة والإبداع التي يعتمدها ابن الشيخ ؛ ولعل هذا متعلق أساسا بموضوع الكتابة العربية باللغة الأجنبية ، والتي أصبحت تُعرف بإشكالية التعبير في الأدب العربي باللغة الأجنبية ، وبالفرنسية ضبطا بالنسبة لدول المغرب العربي بعامة، والجزائر منها على وجه التحديد ، حيث يُطرح السؤال على مستوى تحديد إنتماء ما يُكتب من طرف أديب عربي بلغة غير عربية ، والسؤال الذي يُطرح هنا بالنسبة لموضوعنا والذي له مسوغاته : هل الشعرية التي يتحدث عنها "ابن الشيخ" شعرية عربية أم غربية ؟ .

2– شعرية عربية أم غربية (فرنسية) ؟

لعل هذا السؤال يُطرح بشكل خاص مع "جمال الدين بن الشيخ" على اعتباره رجلا تمازجت فيه دماء ناقد عربي وفرنسي في آن ؛ كونه مبدعا وناقدا باللغة الفرنسية من جهة، بحكم لغة الكتابة التي يعتمدها إبداعا ونقدا ، ولكونه أُخرى ناقدا عربيا ، ومن جهة

ثانية، بحكم اشتغاله بالأدب العربي ؛ فأما عن كونه مبدعا و ناقدا ، فلعل الأمر ليس يطرح إشكالا ، وهولا يختلف عن "أدونيس" كما تقدم ، وإنما الإشكال ينطرح على مستوى النقد؛ ذلك أن "ابن الشيخ" ناقد فرنسي يصدر عن رؤية فرنسية بحكم كونه مبدعا بهذه اللغة، كما أنه ناقد عربي بحكم كونه مهتما بدراسة الأدب العربي ما يجعل البحث يقف موقف تحفظ مبدئيا حذر التداخل بين رؤية نقدية غربية ورؤية نقدية عربية ، خاصة وأن المبدع إذا انتقل من مستوى الإبداع إلى مستوى النقد كان نقده جزءا من رؤيته الإبداعية، و قد تقدم ذلك مع "أدونيس" حيث أقر أنه يصدر في تنظيره عن ذات المشكاة التي يصدر منها مبدعا(*)، ما يجعل البحث يطرح جملة من الأسئلة :

- هل حديث الشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" ينبع من رؤية مبدع فرنسي؟
- هل حديث الشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" ينبع من رؤية ناقد عربي بحكم مدونة الاشتغال (مدونة شعرية عربية) ؟
- هل حديث الشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" حديث شعرية عالمية تذوب فيها مقولة الجنس والانتماء؟
- هل يستطيع "جمال الدين بن الشيخ" أن يخلع لَبوس المبدع الفرنسي ،وأن يلبس أثواب ناقد عربي عندما يدخل ورشة اشتغال على مستوى مدونة شعرية عربية ؟

لعل محصلة الأسئلة السابقة سؤال جامع ؛ **شعرية عربية أم غربية (فرنسية)** ؟، إلا أن "جمال الدين بن الشيخ" ما عتّم يقدم حسما لهذا الإشكال من حيث أنه محض بحثًا أكاديميا متكاملا لدراسة الشعرية العربية ، ما يجعل البحث ينأى بجانبه عن كلام الرجل الذي يتعلق بالإبداع غير المقرون بالنعت العربي ، كما أنه توخى في بحثه مفهوم الشعرية العربية على اعتبارها فعل انتضاء لقوانين الشعر ، ما يجعل البحث متعلقا تعلقا لازبا بمدونة الاشتغال منتضيا منها النتائج و القوانين ، فلم يكن بحثه متعلقا بمُقترح نظرية في الإبداع قد يتلبس فيها

*- ينظر : ص 86 من البحث .

صدوره عن رؤية إبداعية غربية فرنسية بالرؤية العربية، كما أن مدونة الاشتغال واضحة، وهي محض عربية تُعنى بالشعر العربي في العصر الوسيط (فترة من العصر العباسي) ، هذا من جهة ، كما أن الاشتغال من جهة ثانية اعتمد كمنطلق له جملة الرؤى النقدية الأدبية التراثية العربية مراجعة و استدراكا ، أما فيما يتعلق بمنهج الدراسة ، فلعل سؤال المنهج لم يعد يكتسي مشروعية الطرح في النقد المعاصر في ظل علمية المناهج و عولمتها ، الأمر الذي يكاد يلغي سؤال شعرية عربية أم غربية ؟ على مستوى المنهج ، وإن كـــان ذلك يستدعي وقفة للحديث عن إشكالية الهوية في النقد العربي المعاصر في موضع مناسب من البحث كما سيأتي ، ولعل ما تقدم يتيح للبحث أن يتخطى عتبة حرج سؤال شعرية عربية أم غربية فرنسية ؟

3- توصيف الكتاب :

على مستوى انشغال "ابن الشيخ" بالأدب العربي ذاته ، نجد جهود الرجل موزعة على قسمين ؛ قسم منها متعلق بالشعرية العربية (على الصعيد الشعري) ، و قسم منها متعلق بدراسة المتخيل العربي أو الفنتازيا ، و يتعلق الأمر بالبحث في الحكايات و العجائب والليالي والملاحم وقصص الحب و قصص ألف ليلة و ليلة [1] ، و لأن قصد البحث متعلق بالشعرية العربية في جانبها الشعري، فإن ما يعني البحث هنا هو الشق الأول من أعمال "ابن الشيخ" في نقده للأدب العربي (متعلّقُه بالشعرية العربية على الصعيد الشعري) ، و في هذا المستوى، و على العكس تماما مما صادفه البحث من إشكالية في منطلق تعامله مع موضوع الشعرية عند أدونيس ، لا يجد البحث صعوبة في تحديد المؤلف المراد به الاشتغال ؛ ذلك أن أعمال "جمال الدين بن الشيخ" في مجال البحث واضحة ومحدودة ، إن لم نقل محصورة في مؤلف واحد هو كتاب (**الشعرية العربية**)[*]، والذي هو في أصله أطروحة دكتوراه ، ويعتبر الكتاب « **من أهم الكتب النقدية العربية الحديثة التي تصدت لموضوع شائك في تاريخ**

---

[1]- ينظر الحوار الذي أجراه أحمد المديني مع جمال الدين بن الشيخ بعنوان "**الإبداع العربي بين الشعري و المتخيل**" : *www.elkarmel.org* ص 187،188 .

[*]- صدر الكتاب لأول مرة عام 1975 عن منشورات الأنثروبوس الفرنسية ، وترجم إلى العربية عام 1996 عن دار توبقال للنشر المغربية .

النظرية النقدية العربية ؛ ذلك أنه بالإضافة إلى الانفتاح المنهجي الذي يسم العمل العلمي الرائع للمؤلف إنه يقدم وجهة نظر أخرى في تاريخ المنجز الشعري العربي منذ العصر الجاهلي إلى الآن معيدا النظر في الأحكام وفي المنطلقات النظرية وفي النصوص التي اعتبرت المثال على الإبداع الشعري العربي »[1] ، و لعل ما يسهل التعامل أكثر مع هذا الكتاب هو أن الطابع الأكاديمي فيه ألبسه خصائص أربعا :

1. وضوح المنهجية .
2. محدودية الهدف .
3. دقة اللغة .
4. الجمع بين النظرية و التطبيق .

بالإضافة إلى أن هذا المؤلف لا يخرج عن موضوع البحث (**الشعرية العربية**) ، بخلاف مؤلفات أدونيس- مثلا - التي يتداخل فيها السياسي والتاريخي والديني بالأدبي ، و لعل هذه السمة في مؤلف "ابن الشيخ" توفر على البحث جهد فرز ما هو أدبي مما هو غير أدبي، وعليه فالبحث سيعتمد كتاب (**الشعرية العربية**) ، بالإضافة إلى الاستفادة من بعض المقالات والحوارات التي تخدم موضوع البحث من قريب .

أما فيما يتعلق بكتاب (**الشعرية العربية**) ، من حيث محتواه، فهو يتناول بالدراسة موضوع الشعرية العربية بحثا في بنية القصيدة في العصر الوسيط « **بهدف الوقوف على ما يؤسس خاصية هذا الشعر ونظامه عبر رؤية منهجية نافذة لا تهادن في جهازها المفاهيمي ولغتها الواصفة** »[2] ، ولقد جاء الكتاب مشكلا من قسمين، لم يكن لهما نفس تاريخ الكتابة، إلا أن موضوعا واحدا يجمعهما ؛ وهو موضوع الشعرية ؛ أما القسم الأول فهو عبارة عن مقالة، كتبت بعد القسم الثاني - من حيث زمن الكتابة - الذي هو في الأصل رسالة دكتوراه كما تقدمت الإشارة إلى ذلك ، ومضمون هذه المقالة يدور حول خطاب نقدي كتكملة وكشرح للسياق العام الذي ترد فيه الدراسة بعد أن نشرت كتابا، حيث

---

[1]- حكيم عنكر : جمال الدين بن الشيخ حاور المركزية الأوربية في صميم لاوعيها ، من موقع :
www maghress . com

[2] – عبد اللطيف الوراري : إرث جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إليه ، من موقع :*wwwalarabalyawm.net*

تتضمن المقالة مراجعة للمدونة النقدية التراثية عبر أشهر نقاد المرحلة ، وفي سياق استعراض مقولات النظرية النقدية الكلاسيكية، يكون "جمال الدين بن الشيخ" قد كشف عن جزء من ملامح الشعرية العربية في سياقها العام، انطلاقا من هذه الحاضنة النقدية التي نشأت في إطارها القصيدة العربية ، والتي تتبدى من خلالها هذه الأخيرة راسفة في قيد من الإرغامات كان فعل النقد من أسباب قيامها ، ورسم أبعاد حقلها المقيد ، وأما القسم الثاني من الكتاب فيتعلق بدراسة الشعرية العربية ، وينطلق الدرس – بدءا – من شرح المسلمات النظرية التي ينهض عليها ، وهي ذات منطلقات بنيوية، ثم اختيار الحاضنة السوسيوثقافية الملائمة لاحتضان مدونة الاشتغال وفق معايير بنيوية، والوقوف على محدداتها ، ثم توصيف (**القصيدة – المشروع**) توصيفا بنيويا يعيد بناء آليات إبداع القصيدة خلقا جديدا ، وذلك سعيا من "ابن الشيخ" وراء الكشف عن أبعاد هذا الحقل، والوقوف على حدوده ، وتحديد بنياته ، وتعرف السنن التي تنتظمها وتدير العلاقات القائمة بين عناصرها .

وبعد هذا الوصف البانورامي المجمل لدرس الشعرية العربية عند الرجل ، يأتي تفصيل ذلك بالشكل الآتي :

4- مراجعة المدونة النقدية التراثية :

لقد تضمنت المقالة التي صدّر بها الكتاب قراءة في المدونة النقدية التراثية ، قراءة مراجِعة، يعيد "جمال الدين بن الشيخ" – من خلالها – قراءة الخطاب الأدبي النقدي التراثي بدءا من "ابن سلام الجمحي"، مرورا بـــ "ابن قتيبة الدينوري" ، فـــ "ابن طباطبا العلوي" ، ثم" قدامة بن جعفر" ، وصولا عند "القاضي الجرجاني" ، و بالتالي فهو يقوم بمراجعة جردية لأهم المحطات النقدية التي تكرست من خلالها نظرية وجهت الإبداع وتحكمت في وجهاته ، وفي هذا السياق يسجل "ابن الشيخ" مآخذ عدة على الرؤية النقدية التراثية بالشكل الآتي :

- **ابن سلام الجمحي**: يقارب المدونة الشعرية من منطلق إيديولوجي وفق منهج اليقين الديني الذي لا يحتمل أي نسبية .

- **ابن قتيبة الدينوري** : يرى في الشعر وسيلة ،ولا قيمة له في حد ذاته ؛وبالتالي فهو يعتبر المدونة الشعرية التي يشتغل عليها و يؤسس عليها خطابه النقدي مدونة محدودة و محددة لشعراء يعتبرون النموذج والأصل اللغوي بناء على اعتبار الشعر وسيلة ؛ إنه يسعى إلى ضبط الكتابة وفق منهج تأصيلي في إطار مشروع « **تكوين موظفي الدولة الذين هم الكتاب** » [1] ، يمارسون خطابا إبداعيا ينشأ على تخوم تقليد ثقافي .
- **ابن طباطبا العلوي** : يجعل محتوى الشعر ثابتا ،و يفعِّل العملية النقدية على مستوى أدوات الشعر التي تقود إلى هذا المحتوى الثابت المحدد في الشعر القديم ، وبالتالي فهو يكرس ما يسمى **بشعرية المعيار**.
- و في فلك شعرية المعيار سبحت الاجتهادات النقدية لكل من "**قدامة ابن جعفر**" و"**القاضي الجرجاني**" ، حيث : « **أول سؤال يوجه إلى الشعر ليس هو: بأي شيء يكون هذا شعريا و جميلا ؟ و لكنه: بأي شيء يكون هذا خطأ** »[2]، إنها شعرية الانزياح كثلمة مدانة، لا كَمَكمَن لشعرية النصوص ، وهذا على النقيض تماما مما هو عليه مفهوم الانزياح في شعرية الانزياح عند "**جون كوين**" كما تقدم .

5- شعرية الحقل المقيّد :

تجدر الإشارة بدءا إلى أن "ابن الشيخ" لم يضع في كتابه مصطلح **شعرية الحقل المقيد** عنوانا بشكل صريح ، و إنما أورد هذه العبارة في سياق تلخيص جملة من الأفكار المتعلقة بالحديث عن المسلمات النظرية في بحثه [3] ، فكان العنوان اجتهادا من البحث[*]؛ كون

---

[1]- جمال الدين بن الشيخ : الشعربة العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي) ، تر : مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1996 ، ص 10.

[2]- المرجع نفسه ، ص 32.

[3]- نفسه ، ص 45.

[*]- يحسن هنا لفت النظر إلى أن مترجمي كتاب (الشعرية العربية) لـــ"ا بن الشيخ" لم يقوما بشكل كلمة (المقيد) في ترجمتهما، الأمر الذي جعل الكلمة مربكة بعض الشيء ،خاصة وأن البحث اعتمدها عنوانا لهذا الفصل ، فكان لا بد من العودة إلى الكتاب في لغته =

كتاب (**الشعرية العربية**) للرجل يحاول تحديد أبعاد حقل الشعرية العربية و توصيف بنياها التي سبق الحكم عليها بأنها ترسف في إطار جملة من القيود ، ذلك أنها شعرية نشأت في جملة من الإرغامات المفروضة على نوع الكتابة و أدبيتها ، و التي تحالف على تكريسها الإبداع من جهة ،و نقد هذا الإبداع من جهة ثانية ، لحتّ أصبحت هذه الإرغامات لا شعورا جمعيا تصدر عنه الكتابة ، و بقدر ما يبدو الشاعر حرا في اللعبة اللغوية إلا أن هذه الحرية مقيّدة ومضبوطة في إطار حقل مقيّد ؛ ذلك أن «**الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام و يخضع لقواعد الجنس الأدبي و يتوفر على ضروب الأغراض ، و لا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا، إنها وهي مرتبطة ببعضها البعض تلعب كل واحدة منها وضيفة خاصة و متغيرة فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولّد دلالتها** »[1]، و يرسم "ابن الشيخ" حدود هذا الحقل انطلاقا من تحديد الطابع العام للشعرية العربية، حاصرا إيّاها في القول الشعري معتبرا « **أن أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا** " [2]، و بالتالي **فأولى** تجليات القيد على مستوى هذا الحقل هو **القيد الأجناسي**، حيث أن هذا الامتداد الثقافي باستمرارية على جنس كتابة واحد (الشعر) على مدار خمسة عشر قرنا من الزمن هو ما يعلق عليه "ابن الشيخ" بأنه « **ثبات مثال نادر من الشعر الإنساني ندرة تستحق الوقوف عندها** »[3] ، و لم تكن هذه الوقفة – في الحقيقة – وقفة إعجاب من "ابن الشيخ" ، بقدر ما هي وقفة رفض لهذا الثبات على جنس كتابة واحد ، وهو ما جعل "ابن الشيخ" يصرح فيما بعد عن عزوفه عن حصر اهتماماته في دراسة الشعر ، و انتقاله إلى دراسة المتخيل والعجائبي في الأدب العربي كمحاولة لتجاوز هذا الحقل المقيد بجنس أدبي واحد هو

= الأصلية، ليتم شكلها انطلاقا مما قصد صاحبها ؛لأن الكلمة قد تكون بصيغة اسم الفاعل (المقيِّد) بكسر الياء المشددة ، كما قد تكون بصيغة اسم المفعول (المقيَّد) ، فتأكد بعد العودة إلى الأصل أن الصيغة الأولى هي المقصودة في الطبعة الأصلية (الحقل المقيِّد/ Champ contraignant) بصيغة اسم الفاعل الذي يقابله في اللغة الفرنسية (*Le partcipe présent*) ، ينظر :

Jamal Eddin Bencheikh : Poétique arabe Essai sur les voies d'une création ,éditions Anthropos - paris,1975,P05.

[1]- جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 45.

[2]- المرجع نفسه ، ص 05.

[3]- نفسه ، ص 07.

(الشعر)؛ مصرحا : « **هذا ما قادني إلى ما أنا بصدده الآن،** أي **إلى البحث في الحكايات والعجائب و الليالي وصولا إلى إنشغالي الأخير بإعداد قاموس للعشق عند العرب**»[1]،كما يجعل أيضا "ابن الشيخ" محددات حقل الشعرية العربية و مقيداته إدارة علماء الدين واللغة لشؤون النقد واعتمادهم منهج الإجماع والتأصيل المعمول به في الاشتغال الديني ، وسحبه على الاشتغال الأدبي ؛ من منطلق رؤيتهم أن « **المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء** »[2] ؛ علماء الدين و اللغة، وأن تخضع لذات المنهج المعمول به في البحث الديني ، حيث كان النقد مستجيبا لضرورات الدرس اللغوي فيما يخدم الدين ، وليس فيما يخدم الأدب ، و هو ما يضيف إلى حقل الشعرية قيد آخر هو قيد **الأيديولوجية** أين يغدو فعل الشاعر بموجب ذلك محصورا في كونه « **يخلد تقليدا ثقافيا، ويؤمن دوام خطاب نقدي**»[3] ، أما القيد **الثالث** من قيود حقل الشعرية، فيتمثل في ظاهرة الاحترافية التي أعقبت تحول مفهوم الإبداع الشعري إلى صناعة تستجيب لمتطلبات النموذج الكتابي الذي يغذي بقاءه تقليد النقد التأثيلي، هذه الاحترافية التي انجاب عنها المركز الثقافي البغدادي حيث ، « **يعترف المستمع بدءا بالجميل حينما يرى قواعده محترمة و تعتبر معمارية القصيدة مألوفة لديه وتنوعات الأغراض معروفة عنده ،و أنه يستحسن سيرورة القصيدة** »[4] ، فإذا الشاعر بموجب ذلك لا يصدر في شعره عن أناه ، بقدر ما يصدر عن أنا المستمع ، ويستجيب لذائقته ويخضع لأفق توقعه ، وإذا الشعر بموجب ذلك ضرب من الصناعة والاحترافية .

وبين أضلع هذا الثالوث الإرغامي يمتلك شاعر العصر الوسيط حرية مقيدة في إطار، حيث يتحرك حرا في اختيار الجمل و الكلمات من جهة ، و يستجيب لقيد الحقل المقيّد من جهة ثانية، إلا أن الفعالية التي يمارسها بين أقواس هذه الإرغامات لها جسد لغوي

1- ينظر : الحوار الذي أجراه أحمد المديني مع جمال الدين بن الشيخ بعنوان "**الإبداع العربي بين الشعري والمتخيل**" : *www.elkarmel.org* ص ، 188.

2- جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص ص 07،08 .

3- المرجع نفسه ، ص 12 .

4- نفسه ، ص 292 .

تتجلى به ، ولهذا الجسد اللغوي قوانين تحكمه ، و سنن تكرس النظام الداخلي للعناصر المنفعلة فيه .

وبعد أن يؤكد "ابن الشيخ" أن الشعرية العربية كانت ترسف في حقل مقيّد انطلاقا من مدونة تبنينت في ظل إرغامات ، ينبري لتوصيف هذه البنية و الكشف عن السنن والأعراف المتحكمة في إدارة أنظمتها وشبكة التعالقات الحاصلة بين عناصرها .

أ- بنية المركز الثقافي :

يأتي الحديث عن بنية المركز الثقافي في دراسة "ابن الشيخ" للشعرية العربية كخطوة أولية في سبيل تحديد مدونة قابلة لاشتغال يتوخى منهجا بنيويا علميا ،من أولى شرائطه تحديد الظاهرة المراد دراستها في إطار زمني محدود ،و بأبعاد محدودة تمكّن من إخضاع الظاهرة المراد بها الدرس لفعل وصفي زمني (سنكروني) غير تعاقبي (دياكروني) [1] ، حيث يؤكد "ابن الشيخ" أنه قبل أي انطلاقة في دراسة حالة ما ، « **ينبغي لنا أن نعثر على ميدان تسمح لنا الملاحظة فيه بالكشف عن القوانين المحددة لهذه الحالة** »[2] ، و بالتالي فالبحث عن بنية المركز الثقافي يعني البحث عن منطلق صحيح يكون في شكل بنية كلية عليا، علما أن التسمية لم يطلقها "ابن الشيخ"صراحة في درسه ، و إنما يستعيرها البحث من الناقد المغربي "**محمد بنيس**" الذي استوحاها في مؤلفه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) – ما من شك – من عمل أستاذه "جمال الدين ابن الشيخ" ، حيث يقصد بنية المركز الثقافي ذلك الفضاء الثقافي الذي تتضافر فيه عدة مقومات تتيح ميلاد بنية فكرية ثقافية واضحة الملامح، و لها قابلية الخضوع لدراسة علمية ، و« **لا يتحقق المركز الثقافي إلا ضمن شرائط بنيوية لها عناصرها و اشتغالها ، وهذه الشرائط موضوعية يستحيل تحقق المركز الثقافي بدونها**»[3]، لأجل ذلك عني " ابن الشيخ " باختيار فضاء سوسيو– ثقافي لمدونة شعرية يسودها نظام ، كون المنهج البنيوي الذي يعتمده «**بتجاهله للمسلمات**

---

[1] ـــ ينظر تفصيل أكثر في الفروق بين مصطلحي " **التعاقبية** " و" **التزامنية** " في المصدر الأصلي :

Ferdinand de Saussure : Cours de linguistique générale , ENAG / édition ,Alegria ,1994 p145.

[2] ـــ ينظر : جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 52 .

[3] ـــ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبداالاتها(مساءلة الحداثة) ، ص 89 .

السوسيو ثقافية قد لا يقدم تفسيرا عن سؤال لماذا الإبداع ؟ »[1] ، فكانت هذه الانطلاقة السياقية خطوة نحو تفادي المأزق البنيوي المتمثل في استبعاد السياق الذي تشكلت فيه البنية محل الدراسة ، حيث تمثل بنية المركز الثقافي البنية العميقة لبنية المدونة الشعرية المراد بها الدرس ، ويجعل "ابن الشيخ" من الطابع المدني للحياة في العصر العباسي منطلقا لتحديد بنية المركز الثقافي على اعتبار من « **أن تطور الأخلاق و بروز سلوكات جديدة و تغير الأفق الثقافي يفسر أولا و قبل كل شيء بتطور المدنية (*citadinité*) التي هي ظاهرة اقتصادية ذات طابع عام** »[2]، حيث أن التحول من الحياة اللامركزية البدوية إلى حياة المركزية المدنية يتيح – بدءا – تشكل بنية اجتماعية ذات علاقات تُفضي في جانبا من تعالقاتها إلى خلق بنية ثقافية (بنية المركز الثقافي)، و لا تتحدد هذه البنية إلا على معبر من دراسة المجتمع البغدادي، والوقوف على نظام العلاقات فيه، على أن الدرس الاجتماعي لا يخلع عن الدراسة البنيوية صبغتها بقدر ما هو جزء منها ؛ ذلك أنه « **إذا كانت البنية نظاما من التحويلات له قوانينه من حيث أنه مجموع و له قوانين تؤمن ضبطه الذاتي، فإن جميع أشكال الأبحاث المتعلقة بالمجتمع مهما اختلفت تؤدي إلى بنيويات** »[3]، وهكذا يجمع "ابن الشيخ" في درس واحد بين وصف وضعٍ و تفسير تقنيةٍ ؛ بين بنيوية اجتماعية انطلاقا من دراسة بنية مجتمع كبنية كلية ، و بين بنيوية أدبية انطلاقا من دراسة بنية ثقافية/شعرية متضمَّنة في البنية الكلية ، ويربط "ابن الشيخ" بين البنيتين انطلاقا من التسليم بأن ثمة عقدا لا يمكن فضه بين الظاهرة الشعرية و الظاهرة الاجتماعية ؛ حيث «**الشاعر هو المؤول الغنائي للتاريخ**»[4] ، و تكمن العلاقة في كون العاصمة بغداد في العصر العباسي تمثل بؤرة استقطاب وقبلة المبدعين الباحثين عن الشهرة من خلال توافرها على نوادي تنسج علاقات بين الشعراء في وسط يولي عناية بطرائق الإبداع وينظمها ، حيث تنشأ علاقات بين الشعراء والنّقاد من جهة ، وعلاقات بين الشعراء بعضهم ببعض من جهة أخرى ، فتنشأ

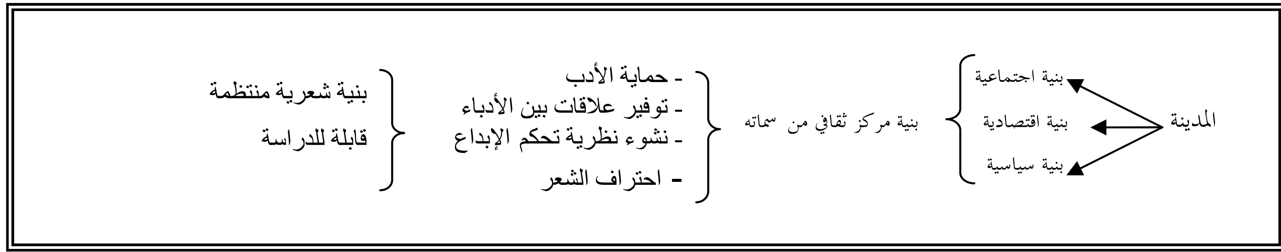
[1] ــ ينظر: جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 44 .

[2] ــ المرجع نفسه، ص 72 .

[3] ــ جان بياجي : البنيوية ، تر : عارف منيمنة و بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت ،باريس ، ط 4 ، 1985 ، ص 81 .

[4] ــ ينظر: جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 292 .

حول هذه الأخيرة دراسات من قبيل الموازنات و الخصومات و الانتقادات ، تؤسس في مجملها لنشوء نظريات تحكم الإبداع وتقيمه ، ويحتكم إليها الإبداع فتوجهه، و هكذا تنشأ بنية ثقافية/أدبية تستمد نظامها و تناسقها من البنية الاجتماعية ؛ فكما انخلقت على صعيد البنية الاجتماعية أنظمة الهرمية والألقاب ودقة الاحتفالية أصبح هذا النظام البلاطي الاجتماعي لاشعورا يصدر عنه الإبداع و يراعيه؛ كون النخبة الثقافية (الشعراء) كانت مجبرة على الانخراط في هذا المجتمع ذي النظام الطبقي، وعلى التموضع داخل بنياته ؛ حيث يملي هذا الوسط مجموعة من القواعد « **يقوم هو بدوره حكما وواهبا للشرعيـــة، هذه القواعد تؤثر على الجمهور وهي بالتالي تنظم الإنتاج** »[1]، و يمكن إعادة صياغة ما تقدم في الخطاطة التالية :



وهكذا تقف الدراسة بعد أن حددت بنية المركز الثقافي بإزاء مؤسسة ثقافية لها أداة إشرافية تكرس نظاما معينا يؤسس لبنية مدونة شعرية منتظمة قابلة لأن تخضع لدراسة وصفية تستهدف الوقوف على الأنظمة المتحكمة فيها.

ب- مفهوم المنجز الشعري :

وبعد تحديد بنية المركز الثقافي كخطوة أولى تحدّدت بموجبها حدود مدونة الاشتغال، فإن هذه الأخيرة ستحدد بدورها **مفهوم المنجز الشعري** ، انطلاقا من الظروف التي نشأ فيها ، فإذا كان هذا الإنجاز يحمل دلالة مزدوجة ، تحيل في جانب منها على معنى المبدع الحامل لسمات الألوهية كما نجد ذلك عند أفلاطون الذي يعلّق مصدر الإبداع على مشجب الميتافيزيقية ، الأمر الذي يكسب فعل الإبداع مفهوم الخارقة ، إضافة إلى دلالة

[1] ــ ينظر المرجع السابق ، ص 64 .

كونه فنا لغويا ، فإن "ابن الشيخ" يقف عند هذه الدلالة المزدوجة ليس في سياق البت في مفهوم الكلمة كما درجت البحوث على الانطلاق في ذلك من ضبط المفاهيم ؛ وإنما يقف "ابن الشيخ" مع الكلمة نظرا لما يترتب عن ضبط المفهوم من نتائج منهجية ، حيث يرى أن ربط الإبداع في مصادره بنواميس ميتافيزيقية يجعله « **يتفلت من يدي التحليل بفضل اعتباطه نفسه** »[1] ، و بالتالي يميز"ابن الشيخ" بين مصطلحي (**الإبداع**) و(**الصناعة**)؛ على اعتبار الأول يجمع بين فعلي التصوّر و الإنجاز ، بينما يتعلق الثاني بظاهرة منجزة ومتشكلة في إطار زمني محدد كفن تعبيري لغوي ، و ليس كتصور ، و يؤكد "ابن الشيخ"أن درس الشعرية العربية عنده يتعامل مع مدونة ناجزة ، حيث «**يتعلق الأمر حقا بصناعة تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة ، إن هذه الإرادة تنجز مشروعا، وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه بالوسائل المحددة التي تتوفر عليها**»[2]، حيث يصبح المنجز الشعري في ظل نظم اجتماعية معينة وفي خضم بنية المركز الثقافي خاضعا للمعطيات التي تحيط به ، ذا طبيعة فيزيقية متجسدة ، وبالتالي فالدراسة بإزاء منجز متشكل قابل للتحليل وخاضع للدراسة والقياس، فإذا الشعر بموجب هذا صناعة ؛ حيث تكمن أبعاد الصناعة الشعرية على مستوى الشاعر في تكوينه الذي توفره بنية المركز الثقافي بما تتيحه من حقل تعليمي للشاعر يشمل :

- تمكين حاسة اللغة العربية .
- تثبيت أسلوبية .
- الإطلاع على حقل إستعاري .
- اكتساب صيغ مسبوكة .

إنه باختصار مركز« **يقوّم البنيات الذهنية و يحدد كيفيات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبدا**»[3]؛ إنه نوع من التكوين الذي يبني لاشعور المبدع انطلاقا من حفظ الأشعار، ما يشكّل مخياله و يُكسبه ذاكرة شعرية إبداعية ، و الأمر في مجمله يوحي بأن « **هناك رغبة**

1 ــ ينظر: المرجع السابق، ص 49.

2 ــ المرجع نفسه، ص 51 .

3 ــ نفسه ، ص 96 .

واضحة لإنجاز تركيب ما »[1] يغلب عليه طابع القدامة الذي عمد النقد إلى تكريسه وتثبيت دعائمه، وبعد استيفاء الشاعر تكوينَه يكون بإزاء احتراف صناعة الشعر ، تكمن الاحترافية فيها في اكتساب ثقافة معينة في ظل بنية المركز الثقافي من أجل حيازة مكانة في الهرم الطبقي ، حيث أن هذه الثقافة يتمثلها الشاعر، ولا يمثلها في ظل إرغامات الطبقة التي يريد التموضع فيها؛ حيث على الشاعر « **أن يتمثل طرق تفكير هذه الطبقة ومواقفها الأيديولوجية** » [2] في ظل هرمية اجتماعية يجسدها "**ابن المدبر**" في مؤلفه : (**الرسالة العذراء**) بالشكل الآتي :

- **الطبقة العلوية**
  - **الخليفة**
  - **الوزراء و الكتاب السامون**
  - **الأمراء الحاكمون على التخوم و القواد**
  - **القضاة**
- **الطبقة الثانية**
  - **الملوك**
  - **الوزراء و الكتّاب و الحاشية**
  - **العلماء (علوم الدين)**
  - **الوجهاء رجال الظرف و الأدب الوجهاء** [3]

وهكذا يتحول مفهوم الإبداع الشعري في ظل بنية مركز ثقافي مفهوما منعكسا عن بنية اجتماعية ومنطبعا بخصائصها ،آخذا مفهوم عملية احتراف صناعة من أجل حيازة موضع طبقي ، أين تصبح القصيدة عبارة عن مشروع يتأسس على تجربة ومعرفة تتوخى الإتقان

---

1 ـــ المرجع السابق ، ص 98 .

2 ـــ المرجع نفسه ، ص 95 .

3 ـــ نقلا عن : المرجع نفسه ، ص 93 .

على معبر من روية تراعي أنوية الانجاز الشعري ، و لا تركب الارتجال ؛ صناعة تتحدد تقاليدها بوضوح في وصية الشاعر أبي تمام لتلميذه الشاعر البحتري (*) .

ت – تحديد مدونة الاشتغال :

قبل تحديد مدونة الاشتغال – وكأولية – قام "ابن الشيخ" بضبط بنية المركز الثقافي كما تقدم ، ما يجعل الجغرافية الزمنية للمدونة مضبوطة ، وهو بذلك يجانف المقاييس التاريخية والسياسية الجاري اعتمادها عادة في الكتب التي عنت بالتأريخ للأدب ؛ ذلك أن «**التاريخ لا يمكن استخدامه إلا بقدر ما يؤثر في شروط الإبداع و يلعب دورا في توجيه الحقل الشعري ويحفز بروز اتجاهات**»[1]، وفي ظل بنية المركز الثقافي يختار "ابن الشيخ" مدونة شعرية محاطة بإطار زمني محصور بين عامي (***198هـ /247 هـ***) ، تتوافر فيها جملة خصائص :

- الوسطية ؛ فلا هي من القصر بما يخل بقيمة الدراسة ، و لا هي من الطول بما يسلم الدراسة إلى التعميم المفرط .
- وضوح ملمح نظرية ثقافية في هذه الفترة ساهم في إرسائها النقاد.
- وضوح أبعاد عملية الإبداع في علاقته بالمبدع من جهة، وفي علاقة هذا الأخير بأثره الأدبي وذاكرته الشعرية من جهة ثانية .
- الموقع المتمركز للمدونة تاريخيا وإبداعيا .
- توافر فضاء منسجم يسمح بتطبيق دراسة أدبية .
- اعتماد الشعراء الأكثر تمثيلا للمرحلة .
- اعتماد القصائد انطلاقا من التمييز بين قصيدة الارتجال وقصيدة التجربة ، أو بين الإبداع الروية .
- ضبط مفهوم الإبداع كظاهرة منجزة قابلة الدراسة .

*– ينظر : المرجع السابق ، ص 131 .

1– المرجع نفسه ، ص 51 .

حيث تُعنى الدراسة بشعر شعراء هذه الفترة ، على أن بعضا من بينهم يحظى بالاهتمام أكثر من البعض الآخر ؛ كما هي الحال مع كل من الشعراء : "**أبو تمام**" *(ت 232هـ)*، "**عبد الصمد بن المعذل**" *(ت240 هـ)* ، و "**دعبل الخزعي**" *(ت 246 هـ)* ، و"**علي بن الجهم**" *(ت 24هـ)*، و "**إبراهيم الصولي**" : *(ت 249 هـ)* ،"**الحسين بن الضحاك**" : *(ت250هـ)* ، و"**البحتري**"*(ت284)* في جزء من أشعاره . على اعتبارهم الأكثر تمثيلا .

ث- عزل بنية الغرض الشعري :

إن حديث "ابن الشيخ" عن موقع مقولة الغرض من الشعرية يأتي في سياق توكيد الفكرة التي قال بها في المقال الذي كتبه في الأنسكلوبيديا العالمية ، والذي خصصه فيها للحديث عن الغنائية في الشعر العربي في دراسة لماحة « **تكشف فجاجة التصور الذي يختزل تاريخ هذا الشعر في أنه " شعر غنائي " كما كرّست ذلك الدراسات الاستشراقية، رافضا أن يُخضعه للتمركز حول الذات الغربية ، ولسلطة التسمية فيها ضمن الاهتمام الأوروبي بالتعرّف على آخرهم "الشعري"في الثقافات الوافدة عليه من الشرق (العربية ، الفارسية ، الصينية، واليابانية تحديدا)** »[1]، حيث سعى في مقاله مؤكدا أن الشعرية العربية لا تُقرأ تحت عنوان الغنائية كغرض ، أو كجنس إبداعي بالمفهوم الغربي ؛ ذلك « **أن القصيدة لا تختلط مع الغناء حتى في العصر القديم ، بل ترتل ، وتنشد مع التقطيع الذي يأثر عنه الإيقاع ، وليس بالضرورة أن تصحبها الميلوديا.**»[2]، وينطلق "ابن الشيخ" في تحليل بنية الغرض في كتاب (الشعرية العربية) متحفظا منذ البداية ، مبينا أن جهده على مستوى هذه النقطة ليس جهد دراسة بنية بقدر ما هو جهد بحث في حقيقة وجود بنية تسمى الغرض وتمتلك تحققا شكليا في النص الشعري ، ينطلق في ذلك مستندا على مقولة **لـ "جون كوين"** مفادها أن « **الشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه؛ إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي** »[3] ، وفي هذا السياق يسوق "ابن الشيخ" –وهو يتغيى تفنيد وجود بنية للغرض – مجموعة قصائد لكل

1- عبد اللطيف الوراري : جمال الدين بن الشيخ وحاجتنا إلى إرثه التنويري،من موقع :*wwwalarabalyawm.net*

2- جمال الدين بن الشيخ : الغنائية في الشعر العربي ، تر و تق : عبد اللطيف الوراري ، من موقع : *www.jehat.com*

3- جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 177 .

من "البحتري" و"أبي تمام" تتعدد فيها الموضوعات والأغراض ، ثم لا يعتّم مصرحا بموقف التحليل البنيوي من سلطة الغرض على النص ، مفندا ذلك، مؤكدا أنه « **بمقدار ما تتقدم تدريجيا في تخليص الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض تدرك أن القصيدة لا توجد هنا، فهي تتكون من أنوية متراصة ومراحل عليا لخطاب يخلق الحركة التي تكسبه الحياة**»[1]، وينبري كاشفا عن هذه الأنوية انطلاقا من تحليل عدة قصائد لــ " أبي تمام " ، وفي الوقت الذي لا تَلفت تحولاتُ الغرض نظرَ التحليل في النص في مراحل تحولاته انتقالا من وصف الحبيبة إلى وصف الراحلة فبلوغ الممدوح ، تكون أداة التحليل مشدوهة إزاء :

- التوازي في البنى التركيبية والصوتية .
- ظاهرة تكرار بعض الأدوات اللغوية وما لها من انعكاس على مستوى الإيقاع .
- توزيع الكتل الصوتية واختيار المحسنات البديعية .
- إحداث طَرق إيقاعي يجمع الوصف بالصوت .
- إرباك القرائن والعلاقات النحوية .
- لحم عدة أبيات ببعضها بوساطة من علاقات نحوية .

تحدث هذه التفاعلات والتعالقات في القصيدة وتتجسد ، دون إعارة اهتمام للحدود التي تقيمها الخارطة الأغراضية ، حيث تقيم التراكيب اللغوية شبكة علاقات وجملة تمفصلات بشكل « **لا يتلاءم بالضرورة مع أقسام هيكل الأغراض الذي يقترحه النقد** »[2]، وهكذا فالغرض الشعري لا يملك فاعلية في بنية النص ، بل إن الغرض الشعري – بموجب هذا — لا يمتلك بنية يسجل بها حضوره بحيث يمكن الحديث عنها ، وليس عنصرا في بنية القصيدة، وبالتالي «**لا تتحقق وحدة القصيدة فعلا عبر الاتفاق الغرضي الذي يتحكم في تنظيمها ولا تملك القصيدة من دلالة شعرية إلا ما به تدرك كعرض أغراض طقوسي ، ولسنا نمسك بشأن هذه السلسلة الخطية إلا بالمعمار الظاهر والحركة المختلفة ، وإن وجب أن**

1- المرجع السابق ، ص 177 .

2- المرجع نفسه ، ص 185 .

نبحث حقيقة الشعر وواقع الشكل ، فإن ذلك لن يتم إلا في اللغة »[1]، وهكذا يستثني "ابن الشيخ" الغرض الشعري من بناء القصيدة ، وبالتالي من الدراسة، لينبري لتحري البنى الفاعلة في معمار القصيدة العربية على مستوى اللغة منها ، وقبل ذلك يستدرك على قضية نقدية ، تكاد تكون من البديهيات التي لا تناقش ؛ ويتعلق الأمر بما يعرف في أدبيات النقد بانبناء القصيدة العربية على "**وحدة البيت**"، في مقابل "**وحدة الموضوع**" .

ج – إدماج البيت في بنية القصيدة :

يُعتبر البيت الشعري اللبنة الأساس في انبناء القصيدة العربية ، حيث أشار ابن رشيق القيرواني إلى أهميته قائلا : « **البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع و سمكه الرواية ودعائمه العلم و بابه الدربة وساكنه المعنى و لا خير في بيت غير مسكون »**[2]، ولعل اهتمام "ابن الشيخ" بدراسة بنية البيت يأتي من منطلق بنيوي؛ على اعتبار البيت مكونا من مكونات القصيدة ، حيث يجعلُ له منطلقا مناقشةَ الزعم القائل بانبناء القصيدة العربية على وحدة البيت، ولعل هذا الزعم يتنافى والقولَ ببنية القصيدة ، هذه الأخيرة التي هي منطلقُ الدرس البنيوي، فيسعى "ابن الشيخ" لتفنيد هذا الزعم وإثبات أن البيت الشعري لم يكن ليُعلن استقلاله عن بنية القصيدة ،فيجعلُ له منطلقا إعادة شرح مفهوم وحدة البيت مؤكدا أن « **البيت العربي ليس مستقلا لأنه لا يتوفر على أي رابط مع الذي يليه ، بل لأن بإمكانه أن ينسلخ عنه دون أن يصيبه بتر »**[3]، ذلك أن الشاعر يعمد إلى عدة وسائل تحقق للبيت من جهة إدماجا في القصيدة ككل ، ما يوفر له كونَه جزءا أو عنصر في بنية القصيدة انطلاقا مما سماه "ابن الشيخ" **بامتداد الفضاء** ، أو تعلق بيت بآخر« **إذ يتوفر الشاعر على أدوات متنوعة لضمان هذا الإدماج باللجوء إما لروابط لغوية خالصة أو إلى روابط من طبيعة بلاغية أو في النهاية إلى أساليب ذات طابع سردي »**[4] ، ما يجعل الزعم

[1]– جمال الدين بن الشيخ : الغنائية في الشعر العربي ، من موقع : *www.jehat.com*

[2]— ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ت و ت محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة ، سوريا ، ط 5 ، ج1 ،1981 ، ص 121 .

[3]— جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 191 .

[4]— المرجع نفسه ، ص 195 .

السابق غير متحقق لغويا، و ليؤكد "ابن الشيخ" ذلك يمثل بأبيات سبق إليها الحكم الصادر عن الزعم السابق بانبنائها على وحدة البيت؛ كما هي الحال في الأبيات الحكمية في أواخر معلقة زهير ليثبت وجود بنية مشتركة بينها و بين أبيات القصيدة ككل انطلاقا من الاتساق القائم بين الأبيات، والذي تجسد عبر عدة آليات يُطلق عليها "ابن الشيخ" مصطلح **التراكم**، وانطلاقا من تحليل قصائد زهدية لأبي العتاهية يُحصي أشكال التراكم من خلال :

- **تكرار صيغة كلامية .**
- **تكرار صيغة أسلوبية (إذا + فعل ، إذا + اسم ،كم من...).**
- **تكرار صيغة ذات انتماء إلى حقل محدد (ديني مثلا) .**
- **اعتماد الربط بين الأبيات بحروف العطف .**
- **اعتماد أساليب الحوار للانتقال من فكرة لفكرة .** [1]

وهكذا يعيد "ابن الشيخ" إدماج البيت الشعري ضمن بنية القصيدة ليتأسس عليها فيما بعد التحليل للوقوف على شعرية النص .

ح- تحليل بنية الإيقاع :

يعد الإيقاع كما يرى إجماع النقد : « **من أبرز ملامح طريقة الإبداع الشعري؛ فهو ليس عنصرا غريبا طارئا على الشعر ، إنه طبعي فيه** »[2]، ما يتيح لمقولة الإيقاع حضورا في كل فعل مقاربة للشعر ، بل إنه ليس بمقدور أي مقاربة تجاهل هذه المقولة، ويتأكد هذا الزعم أكثر في درس الشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" ؛ حيث تحتل دراسة الجانب الصوتي - متمثلا في الوزن والإيقاع والقافية - فضاء واسعا ؛ لَحتى أنه يمكن القول بأن الشعرية العربية عنده هي شعرية الوزن والإيقاع بامتياز ، لدرجة أنه يمكن استعارة كلام للشاعر "نزار قباني" يصدق للدلالة عن موقع الإيقاع من شعرية "ابن الشيخ"، حيث الإيقاع هو « **الملك الذي يمشي أولا، ومن ورائه تمشي اللغة كوصيفة**

1- المرجع السابق ، ص 196 و ما بعدها .

2- عبد الرحمان بن محمد القعود : (في الإبداع والتلقي ، الشعر خاصة) ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت مجلد 25 العدد4 ، 1997 أفريل، ص 161 .

ثانيا»[1] ، ويتناول "ابن الشيخ" بنية الإيقاع في القصيدة العربية عبر مستويين؛ على مستوى القافية من جهة ، وعلى مستوى الوزن و الإيقاع من جهة ثانية .

ح1- بنية القافية (إلزامات القافية) :

تسهم القافية حسب "ابن الشيخ" إلى حد بعيد في حقلنة القصيدة نظرا لكونها أولية في البيت الشعري، بخلاف ما تظهر به على أنها تقع آخر البيت ، حيث يؤكد "ابن الشيخ" أنها يُنتهى إليها ولا يُنتهى بها ؛ ذلك أن « **القافية لا تأتي لتختم معنى ما بل أن معنى ما هو الذي يُرصد للقافية** »[2]، والسياق الذي يرد فيه الكلام عن القافية عند " ابن الشيخ " هو سياق الإجابة عن سؤال : « **كيف تتموقع القافية في البيت ، و كيف تمارس فيها فعلها ؟ و هل لاستقلالها ما يسنده ؟ و بعبارة أخرى ما الذي يسمح لنا بقول إن القافية تتحكم في متوالية من العمليات تعتبر القافية نقطة انطلاقها** »[3]، وإجابةً عن ذلك يرى أن القافية تنشئ نسيجا من العلاقات تلقي بضلالها على دلالة القصيدة و تتحكم في صيرورتها ، بل و توجهها انطلاقا من عدة إلزامات تُخضع بها القافية البيت الشعري دلالة وتركيبا ، وتتجلى هذه الإلزامات كالآتي :

I. على صعيد التركيب :

تراكيب اللغة جزء رئيس في بنية القصيدة ، على اعتبار التركيب عنصرا دالا في النص، تجمعه بالقافية كعنصر في ذات البنية علا قات لافتة للانتباه ، وتكون القافية عنصرا فاعلا ومحركا أكثر منه مُنفعلا في هذه العلاقة ؛ حيث تضغط القافية بموجب ذلك على البيت الشعري فتوجه حقل الشعرية غالبا في اتجاه تنحصر فيه الدلالة ، راسمة بذلك حدود حقل الشعرية محاطا بإلزامات من اقتضائها، يتم بموجبها اختزال عدد كبير من الكلمات في نسيج بيت شعري نظرا لعدم توافقها مع كلمة القافية ، ومن هذا الفعل ينتج اختزال عدد كبير من الأبيات من القصيدة بحكم اختزال الكلمات السابقة رغم استقامة المعنى بها ، إلا أن

---

[1] ـــ نقلا عن : عبد الله العشي : أسئلة الشعرية (بحث في آليات الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2009 ، ص 29.

[2]- جمال بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 207 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 217 .

استبعادها من اقتضاء عدم التوافق مع القافية ، ما يمكّن القول أن القافية تحيط فعل الإبداع بعدة إلزامات تجعل شعرية النص ترسف في حقل مقيد مورست عليه عدة اختزالات؛ وتتمثل هذه الإلزامات في :

أ – الإلزام المعجمي :

تتجلى أولى إلزامات القافية في حقل الشعرية العربية من خلال الضغط الذي تمارسه على مستوى المعجم اللغوي للشاعر؛ وهذا الضغط يتحقق – بداية – على مستوى معجم كلمات القافية في حد ذاتها ؛ ذلك أن محدودية القافية – كعنصر ضروري في بنية القصيدة له خصائصه – تتشكل انطلاقا من **الرويّ** كحرف ختامي فيها، حيث أن عدد الكلمات التي تنتهي بروي واحد في معجم اللغة محدود من دون شك ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن بعض الحروف نادر الوقوع في ختام الكلمات ، و يضرب " ابن الشيخ " مثلا لذلك حرف (**الطاء**) الذي قليلة هي الكلمات التي تختم به [1]، ما يجعل الشاعر يعمد إلى اجتناب قوافي بهذا الحرف، و عليه فالقافية تمارس إقصاء لجملة من الكلمات – بغض النظر عن ملاءمتها دلاليا – اقتضاء من حرف الرويّ ، و هذا يمثل إلزاما معجميا انطلاقا من إقصاء هذه الكلمات ؛ حيث القافية تقصي جملة من الكلمات ما يضيق من حقل الشعرية على المستوى المعجمي انطلاقا من حقلنة معجم القوافي .

وبفعل من توخي حرف الرويّ الذي يتيح فرص إيجاد عدد كبير من القوافي، وبفعل من التحسب لمجانبة حرف الرويّ الذي يقلل من حظوظ وفرة القوافي ، فإن اقتفاء إحصائيا لكلمات القافية في المنتقيات الشعرية **كحماسة أبي تمام** ، أو في كتب تناولت بالدراسة الشعر **ككتاب الأغاني** ، وحتى بدراسة قصائد الشعراء دراسة إحصائية تسلط الضوء على هذا الجانب ، هذا الاقتفاء يؤول إلى بروز **ستة حروف** من حروف الأبجدية هي الأكثر تداولا رويا بين الشعراء بشكل واضح ، وهذه الحروف هي: حرف

---

[1]- المرجع السابق ، ص 209 .

الراء ، حرف اللام، حرف الدال ، حرف الميم ، حرف الباء ، وحرف النون، ويتعلق الجدول الإحصائي الآتي بنتاج فحص المدونة الشعرية لأبي تمام كمثال من ذلك:

القافية	عدد القصائد	النسبة
البائية	72	17%
الميمية	63	15%
الرائية	58	14%
الدالية	58	14%
اللامية	48	11%
النونية	29	07%
المجموع	328	78%

الجدول [1]

على أن حقل الفرص المتاحة للاشتغال على مستوى هذه الحروف عرضة للتقلص أيضا من جهة أخرى بفعل من تداول الشعراء للقوافي ، خاصة في ظل معايير نقدية ترى بأنه من الثلمة أن يعيد الشاعر كلمة قافية يكون رويها من هذه الحروف ويكون قد سبق إليها شاعر من قبل ، وهكذا نلاحظ أنه مراعاة لاقتضاءات القافية ينحصر حقل القصيدة معجميا ، و تتوضّع بموجب ذلك حدود حقل الشعرية.

ب – الإلزام النحوي :

إن الإلزام النحوي يسير في ذات الاتجاه الاختزالي الذي يسير فيه الإلزام المعجمي، وهو نابع منه و مكمل له ؛ ذلك أن القافية من جهة أخرى لِما تقدم ، تخضع للإلزام النحوي من حيث حركاتها الإعرابية وما لذلك من أثر على التركيب ، و بالتالي « **يضاف**

[1]- المرجع السابق ، ص 210 .

تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة – القافية موقعا في التنظيم التركيبي للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية فهي تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته »[1]؛ فإذا كان روي القافية مرفوعا وجب على الشاعر أن يراعي أن لا تقع كلمة القافية منصوبة مثلا ،ما يجعل موكب الكلام وهو يسير باتجاه القافية خاضعا للمقتضى النحوي الذي يفرضه موقع القافية النحوي في هذا الموكب، ولعل "جمال الدين بن الشيخ" لم يفطن إلى أن هذا الاختزال النحوي يتجاوز بنفسه إلى التأثير في جنس الكلمات المعتمدة قافية من حيث كونها أسماء أو أفعالا ؛ إذ على الشاعر أن يتحسب أيضا لعدم قابلية الأفعال أن تكون قافية إذا كان الروي مجرورا ؛ كون الفعل يتأبى على الكسر بخلاف الاسم ، فإذا كانت القافية مكسورة ،فإنها تلغي فرص توظيف الأفعال، إلا أن يقع الشاعر في ثلمة عيوب القافية أو الجوازات الشعرية [2].

ج– الإلزام الصرفي :

يتجلى الإلزام الصرفي للقافية انطلاقا مما تفرضه على الشاعر من اختيار الكلمات– القوافي ذات البنية الصرفية المتماثلة من أجل أن تحقق القافية صحتها من حيث حروفها وحركات حروفها التي تعتبر معيارا تنقاس به سلامة القافية من الوقوع في العيوب ،على أن هذا الحرص من الشاعر على هذه السلامة يقع على حساب الدلالة في الاتجاه الاختزالي، ويؤكد "ابن الشيخ" ذلك باقتفاء حالات ورود القافية عند الشاعر "أبي تمام" في إحدى قصائده، فيصل إلى أنه « **تتوزع الكلمات– القوافي على الشكل التالي : *55* اسما في صيغة المفرد أو الجمع ، و*7* أسماء فواعل ومفاعل و *5* أفعال مجزومة بلم و تكون الأسماء والصفات من النمط : فُعُل ، فُعَل ، وفَعَل** ، ... »[3] ،و من المؤكد أن توافق الصيغ الصرفية جاء اقتضاء من إرضاء سلامة القافية من العيب من جهة ، وهذا يخلق من جهة ثانية قيدا على مستوى الدلالة، حيث يلاحظ ابن الشيخ في بعض قصائد "أبي تمام" التي تعتمد

---

1 – المرجع السابق ، ص 212 .

2 – ينظر في هذا المجال : الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تح : الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط3 ، 1994 ، ص160 وما بعدها .

3 – جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 213 .

الفعل قافية أنه من أصل ***44*** بيتا ينتهي ***39*** بيتا بفعل ، حيث « **يترك ذلك صدى ملحوظا على بنية البيت بفضل الوفرة التي لا نظير لها للمركبات الفعلية التي تترتب عنها :**

- **أبيات بلا فعل : *1***
- **أبيات ذات فعل واحد :*3***
- **أبيات ذات فعلين :*12***
- **أبيات ذات *3* أفعال :*23***
- **أبيات ذات *4* أفعال :*4***
- **أبيات ذات *5* أفعال :*1*** »[1] .

ويسجل "ابن الشيخ" أن هذه الوفرة من الأفعال يُمهَّد لها في 24 مرة بحرف عطف ما يؤكد التأزم اللغوي الذي تحيط به القافيةُ البيتَ الشعري ، حيث أن ما قبل القافية مُمهَّد له بأن يكون في تبعية لها .

II. على صعيد الدلالة :

ينطلق "ابن الشيخ" في تحليله للقافية في علاقتها بالدلالة استنادا على بعض آراء "**قدامة بن جعفر**" في أنه ليس ينبغي النظر إلى القافية على اعتبارها محطة وقوف صوتي ينتهي إليها البيت الشعري ؛ وإنما تُعتبر القافية دالا مُدمجا في السلسلة الدلالية للبيت ؛ ذلك أن القافية تلعب على مستوى البيت الشعري وظيفتين ؛ وظيفة صوتية ، ووظيفة دلالية [2]، وفي هذا الإطار الوظيفي المزدوج ينبغي – والقول لابن الشيخ – أن تحلَّل القافية كعنصر في بنية القصيدة لا يقل فاعليته على المستوى الدلالي فيها عن فاعليته على المستوى الصوتي، والحديث عن القافية كدال يقتضي الحديث عن المدلول ؛ انطلاقا من تلازم الثنائية (**دال/مدلول**) ، ويبدأ الحديث عن أثر القافية على مستوى الدلالة انطلاقا من أن الشاعر لا يكفيه استثمار الإمكانات المعجمية « **بل يستخدم في المحور الصوتي جميع الوسائل التي تمد بها البلاغة له، ويكثر استعمال الصور المضمنة في المجال الرحب للبديع ، باللجوء إلى**

1- المرجع السابق ، ص 216 .

2- ينظر: المرجع نفسه ، ص 219 .

المحسنات وهو يستعمل الجذر نفسه مثنى وثلاثا مبقيا لمشتقاته على معناها الحقيقي ما أن، تتقدم أدنى مفردة في وفرة ارتباطاتها الصوتية حتى تنشأ مجموع إيقاعات تبسط تعرجاتها باتجاه القافية »[1]، حيث إن القافية تفرض نفسها كنواة دلالية ينبني عليها البيت الشعري بمستويات عدة ، ما يجعل موقع القافية من البيت الشعري لا ينحصر كما يتبدّى ظاهريا في ختام البيت ، بل إن القافية **تكتسح** البيت في أكثر من موضع فيه ، الأمر الذي يتيح الحديث عن عدة قوافي على مستوى البيت الواحد بالشكل الآتي :

1)– القافية الوسطية : ويكون ذلك حين لا تكتفي القصيدة الشعرية بما يسمى عروضيا بالتصريع[*] الذي يتعلق بمطالع القصائد بشكل اختياري غير لازم ، حيث إن القافية تكتسح عددا كبيرا من أبيات المدونة الشعرية على منوال الأرجوزة ، ومثال ذلك هذين البيتين لــ "إبراهيم بن العباس الصولي":

أذا بذلوا قيل الغيوث البواكر   وإذا غضبوا قيل الليوث الهواصر
تطيعكم يوم اللقاء البواتــــر   وتزهو بكـــم يوم المقام المنابــــر [2]

وبالرغم من أن تكرار القافية الوسطية لا يتخلل كل أبيات القصائد إلا أنه ظاهرة ترقى إلى لفت نظر البحث و تستدعي الدراسة ، وتؤكد انتشار القافية وعدم انحباسها في موضع واحد.

2)– تعدد الأسجاع : وذلك من تتجاوز القافية على مستوى البيت الواحد تكررها في آخر الشطر الأول إلى موضع آخر تتحول إلى مجموعة من الأسجاع تغزو الأبيات على مساحة أوسع كما في البيت الآتي لــ "أبي تمام" :

نجوم طوالع جبال فوارع   غيوث هوامع سيول دوافع [3]

[1]– جمال الدين بن الشيخ : الغنائية في الشعر العربي ، من موقع : www.jehat.com

[*]– يقع التصريع في مطلع القصيدة ، وهو انتهاء الشطر الأول من البيت بذات حرف روي القصيدة .

[2]– يحيل " ابن الشيخ" في هامش المتن على أعداد الأبيات في القصائد التي قام بإحصاء تكرارات هذه الظاهرة ، ينظر: الشعرية العربية ، ص 222 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 225 .

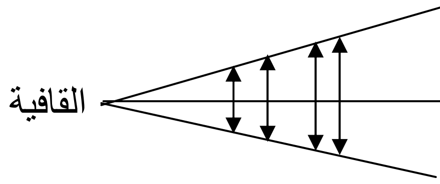
3)- التكرار والغموض : ويتجلى ذلك من خلال استخدام الشاعر لكلمات لها الجذر نفسه ، أو لها جذور متقاربة مرتين أو أكثر على مستوي البيت الواحد بشكل لافت للانتباه ومتكرر ، كما هي الحال في الأبيات التالية لــ "أبي تمام" :

وإني لأرجــو أن تقلد جيد قلادة مصقول الذباب مهند

منظمة بالموت يحظى بحليها مقلدها في الناس دون المقلد [1]

وبهذا تسهم القافية في توجيه دلالة البيت انطلاقا من كونها تتوزع على مستواه في شكل أنوية دلالية ، ما يجعل الدلالة متحلّقة حول دلالة هذه الأنوية .

وخلاصة لما تقدم يتضح أن « **القافية في الشعر العربي تغزو البيت الشعري أفقيا وتدير صحبة الوزن توزيع كتله الإيقاعية وتؤكد قوتها التعزيمية** »[2] ؛ حيث تلقي بضلالها على البيت متحكمة في سيرورته عبر نسيج من العلاقات التي تفرضها على عناصر البيت على المستوى المعجمي والنحوي والصرفي ، وواضح جليا مما تقدم فعل الاختزال الذي تمارسه القافية على مستوى حقل الشعرية ، ما يتيح القول أن القافية وضلالَها في القصيدة هي من يسم الشعرية العربية بشعرية الحقل المقيد ، ويختصر "ابن الشيخ" هذا الفعل الاختزالي الذي تمارسه القافية على حقل الشعرية في ختام دراسة القافية كتوضيح في خطاطة بالشكل الآتي[3]:

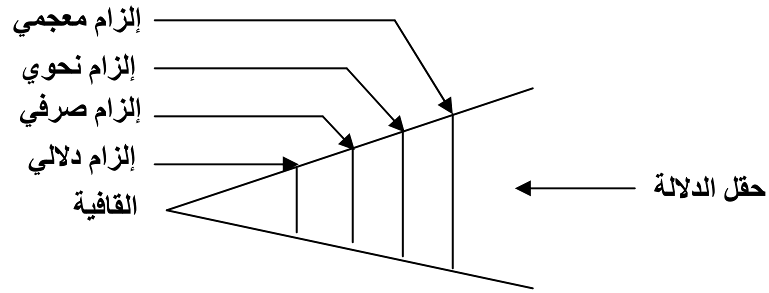


ولو كان "ابن الشيخ" أدرج عناصر الدراسة المتعلقة بالإلزامات التي تفرضها القافية على بنية القصيدة في الخطاطة لكانت أكثر دلالة وتوضيحا للفكرة مما هي عليه ، وبعد إدراج هذه العناصر يقترح البحث أن تكون الخطاطة بالشكل الآتي :

1 - المرجع السابق ، ص 230 .

2 - جمال الدين بن الشيخ : الغنائية في الشعر العربي ، من موقع : www.jehat.com

3 - جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 239.



مخطط انحصار الدلالة بفعل قيد القافية

ح2 – بنية الوزن والإيقاع :

يبدأ الحديث عن الإيقاع عند "ابن الشيخ" من منطلق كونه ظاهرة شعرية عالمية لا يكاد يخلو منها شعر أمّة دون أخرى ، وكانطلاقة لدراسة بنية الوزن والإيقاع ، يُجري "ابن الشيخ" جردا إحصائيا لمجموع قصائد شعراء موزعين عبر مجموعات ثلاث مصنّفة تصنيفا زمنيا :

- **المجموعة الأولى** تتضمن قصائد لشعراء جاهليين على مدار قرنيين من الزمن (السادس و السابع للميلاد) ؛ ويتعلق الأمر بخمسة عشر شاعر.
- **المجموعة الثانية** عنت بشعراء القرن الأول للهجرة ؛ و يتعلق الأمر بعشرة شعراء .
- **المجموعة الثالثة** خصصت لثمانية من شعراء القرن الثاني.
- **المجموعة الأخيرة** ، و المتعلقة بالنّصف الأول من القرن الثاني عنت بستة شعراء .

ويأتي هذا الجرد الإحصائي من أجل الوقوف على أهم البحور الشعرية المعتمدة بكثرة في القصيدة العربية ، وخلاصة ما يتوصل إليه فعل الإحصاء عبر جداول ومنحنيات بيانية ، هو أن القصيدة العربية في فترة الدراسة تسلك مسلك القدامةِ والجري على سنن الشعراء

الجاهليين في اعتمادها خمسة بحور شعرية، هي : بحر **الكامل** ، بحر **الطويل** ، بحر **البسيط** ، بحر **الخفيف**، وبحر **الوافر**، وبعد أن تتحدد البحور الغالبة على القصيدة العربية باعتبارها قوالب وزنية، ينبري "ابن الشيخ" لبحث أسباب إعتماد هذه الأوزان ، فيبحث الأمر على مستوى العلاقة بين الوزن والغرض الشعري بعد أن سجّل قلّة تبرير في هذا المجال لبعض الآراء الّتي تُوجد علاقة بين الأغراض والبحور الشعرية، و بعد إحصاء لبعض الأغراض لدى كلّ من "أبي نوّاس" و"أبي العتاهية" في سياق علاقتها بالبحور المعتمدة ، يتوصّل "ابن الشيخ" إلى خلاصة مفادها أن « **لا وجود لما يسمح لنا بالبرهنة على أنّا العلاقة بين البحر والدلالة ذات صلة في طرف منها باختيار الشاعر ، فلا يمكننا أن نعرف ما إذا كان دافع نفسي أو عاطفي يحدّدُ بفضل إيقاعه الخاص نموذج البيت الذي يفرض على المبدع كما لا نعرف كيف يحدده** »[1]، ويُرجع "ابن الشيخ" اللاتعالق بين الغرض والوزن على اعتبار أن الغرض الشعري قليل التأثير في بنية القصيدة إن لم نقل عديم التأثير ؛ ذلك أنّ « **الشاعر في القرن الثالث [مدونة الاشتغال] شاعر محترف ينظم في الغالب تحت الطلب ، فالقسم الكبير من نتاجه غير شخصي**»[2] ، ما يجعل مِقود العمل الشعري لغويّا لا انفعاليا . وبالتالي يبقى سؤال العلاقة محصورا – وفقط – في مواضاعات اللغة وضروراتها ؛ ذلك أنّ «**لغةً ما تستقي ذاتها من تعبيريتها** »[3] ، فما الّذي يجعل شاعرا يتخيّر بحرا دون آخر؟ أو بعبارة أخرى ما الّذي يجعل مدونة شعرية تعتمد مجموعة من البحور دون الأخرى ؟

في سياق الإجابة عن هذا السؤال يرى "ابن الشيخ" أن اختيار الشاعر للوزن الشعري دون آخر ليس اختيارا عشوائيا وانما تتحكم فيه جملة معايير هي :

أ)- معيار المدّة :

و يقصد به "ابن الشيخ" طول البحر الشعري وما يتيحه من مدة زمنية في الكلام الشعري، تتيح بدورها للشاعر فرصة الإحاطة بالمعنى المراد به القول ؛ و بالقدر الذي لا

1- المرجع السابق ، ص 272 .

2- المرجع نفسه ، ص 275 .

3- نفسه ، ص 273 .

تتضح في العلاقة بين اختيار الوزن و الغرض الشعري تكون واضحة من حيث تفسيرها بطول البيت ؛ ذلك أنّ البحور الكثيرة الاعتماد هي البحور التي تتيح فضاء واسعا من حيث وفرة المقاطع الصوتية كما هي الحال مع كل من بحر(الطويل ، الكامل ، البسيط ، الوافر) لما تتيحه من فسحة يجد فيها الشاعر خلاصه من إرغامات قيد الوزن و القافية و البيت وهو ما لا يجده في الأبيات ذات الوزن القصير(*)

ب)– معيار التنوع :

بالإضافة إلى معيار المدة فإنّ معيار التنوع من بين المعايير الفاعلة في اختيار الوزن في القصيدة ؛ فإذا كان على مستوى البحور الشعرية يمكن التمييز بين بحور مركبة و بحور مفردة حيث أنّ المركبة هي التي تتكون من تباين في جنس الوحدة التفعيلية ، بينما المفردة تتكون من تكرار تفعيلة واحدة ، حيث يلاحظ « **أنّ الأوزان المركبة و الموفرة لأكثر من تنوع في التنسيق والسعة تلائم الإبداع أكثر من غيرها** »[1] ، إلا في حالة إذ ما كان البحر صافيا (مفردا) و يتوافر من جهة على معيار المدة كما هي الحال في الوافر و الكامل نظرا لطول التفعيلات فيهما .

ج)– معيار الأنوية الإيقاعية :

ويقصد "ابن الشيخ" بالأنوية الإيقاعية الوتد في التفعيلة على اعتباره يمثل أوج النبرة الصوتية في التفعيلة ؛ كونه متكونا من ثلاثة أصوات (**)، فيرى أن البحر الشعري الذي تقع نواته الإيقاعية موقعا استهلاليا من التفعيلة يكون الأسهل كما هي الحال في بحر الطويل، وبحر الوافر من البحور الخمسة المعتمدة بكثرة كما تقدم ؛فبحر الطويل (**فعولن**) ، وبحر الوافر(**مفاعلتن / فعولن**) ، حيث « **تفسر بساطة هذه البنية والموقع القوي للنبرات ذيوع الطويل – المستمد من المتقارب والهزج – وذيوع الوافر** » [2] ، وكذلك تكمن السهولة

---

*– بناء على توافر الشعر العربي على المقاطع الصوتية الطويلة يفسر ابن الشيخ عدم وجود عصيان لغوي على مستوى القصيدة العربية ، بخلاف القصيدة الغربية – الفرنسية تحديدا– التي لا تتوافر على وفرة المقاطع الصوتية أين يجد الشاعر فيها خلاصه إزاء إرغامات الوزن ذي المقاطع القصيرة في الانزياحات وعصيان طقوس اللغة .

1– المرجع السابق ، ص 275 .

**– تجدر الإشارة إلى أن التفعيلة الواحدة لا تحتوي أكثر من وتد ، أو أكثر من سببين.

2– المرجع نفسه ، ص 280 .

في وقوع الأنوية الإيقاعية في ختام التفعيلة كما هي الحال في بحر البسيط (**مستفعلن/فاعلن**) وبحر الكامل (**متفاعلن**) ، وتكون أصعب إذا وقعت وسط التفعيلة،وهكذا فإن اللغة باقتضاءاتها هي التي تحدد الوزن والإيقاع المعتمد في القصيدة .

وخلاصة لما تقدم في هذا الفصل ، يمكن القول أن الشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" شعرية إيقاع بامتياز؛بما في الإيقاع من وزن وقافية ، حيث تناوله كبنية دالة متضمنة في بنية القصيدة، لا كبنية معزولة كما جرى بها الدرس الكلاسيكي على يد البلاغيين الذين نظروا إليه على اعتباره منحصرا في دلالة الصوت أو الجرس ، وعلى العكس من ذلك اعتبر "ابن الشيخ" الإيقاع عنصرا مكونا في بنية النص يتجاوز مفهومه الانحصار في التفعيلة إلى الدلالة ، وهو نفس ماذهب إليه "**جون كوين**" في شعريته بقوله عن الملامح العروضية أنها « **ليست مجرد صورة صوتية ، بل تمارس وظيفة معنوية، فالقافية إذا بدأنا بها هي دال ، وتبعا لمبدأ توازي الصوت والمعنى فـــإن التشابه الصوتي يعني وجود التشابه المعنوي والكلمات التي تتشابه حروفها ينبغي أن تتشابه معانيها** »([1])، حيث يغدو جوهر العملية الإبداعية كما اتضح ذلك من فاعلية القافية واكتساحها للقصيدة على عدة مستويات.

[1] ـــ جون كوين : النظرية الشعرية، ص 241 .

الفصل الرابع

من المقارنة إلى المكاملة نحو أفق للشعرية العربية

تمهيد

1-المقارنة بين الطرحين

أ- أوجه الائتلاف بين الطرحين

ب- أوجه الاختلاف بين الطرحين

ب1- الاختلاف على مستوى المفاهيم

ب2- الاختلاف على مستوى المنهج

ب3- الاختلاف على مستوى النتائج

2- المكاملة بين الطرحين

3- آفاق الشعرية العربية

أ- إشكالية المراجعة

ب- إشكالية المصطلح والمنهج

تمهيد :

هكذا وبناء على ما تقدم يقف هذا الفصل إزاء مدونتين نقديتين تتخذان (الشعرية العربية) موضوعا ،وبقدر ما تتفقان في موضوع الدراسة تختلفان على مستوى الدرس، وفي كلا الأمرين- اختلافا وائتلافا – فتح لآفاق الشعرية العربية ، حيث يتغيى هذا الفصل الختامي المقارنة ، والمكاملة بين الشعرية العربية عند كل من الناقدين – بعد أن حاول الفصلان المتقدمان عليه الوقوف عند رؤية كل على حدة – من أجل استيضاح أفق الشعرية العربية، وسيوزع الفصل على محاور ثلاثة:

- المقارنة بين الرؤيتين من حيث الاختلاف والائتلاف .
- المكاملة بين الرؤيتين لبناء متصور واحد للشعرية العربية .
- استشراف أفق الشعرية العربية على ضوء المقارنة و المكاملة .

1- المقارنـــة :

لعله باد مبدئيا أن المقارنة بين الدراستين ، من حيث الكم المعتمد عند كل ناقد غير منصفة؛نظرا لأن المقارنة تعتمد أزيد من سبعة كتب لـــ"أدونيس" في مقابل كتاب واحد لـــ "ابن الشيخ" ، فلعل معادلة **"واحد مقابل سبعة "** معادلة مربكة منهجيا ، و الحال أن للأمر ما يبرره؛ذلك أن مؤلَّف "ابن الشيخ" على قدر من التركيز و الكثافة والمنهجية ، بينما عمل "أدونيس" ينطبع بطابع المشروع الذي يتداخل فيه الأدب بالتاريخ و الدين و السياسة و الثقافة و الاجتماع ، ما يجعل الأدب فيه جزئية ؛ فكتاب الثابت والمتحول مثلا ، لا يخدم موضوع البحث إلا بنسبة حوالي **30 %** بعد استبعاد ما هو ليس بأدب ، بالإضافة إلى أن مشروع "أدونيس" عبارة عن أجذاذ ينضاف بعضها إلى بعض ، ذلك أن القضية التي تناولها – مثلا – باقتضاب في موضع ما عاد إليها و بسط فيها القول في موضع ثان ، حيث يرى بعض النقاد أن "أدونيس" « **في تنظيره بعامة يحدس المسائل ، إلا أنه يعبر عما يحدسه في أسلوب إستعاري جدا يتسم بالتكرار وغياب التماسك ويفتقر إلى التسلسل المنطقي**»[1]،

[1]ــ عاطف فضول : النظرية الشعريـــة عند إليوت و أدونيس (دراسة مقارنة) ، تر ؛ أسامة إسبر ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، دط، 2000 ، ص 101 .

لأجل ذلك جمع البحث بين عدة جزئيات متفرقة على مستوى عدة كتب تحت عنوان واحد؛كالجمع بين القبول والشفوية تحت عنوان واحد ، وكذا الجمع بين التساؤل والكتابة. على أن للمقارنة مسوغاتها ؛ ذلك أن العملين عنيا بقضية واحدة (**دراسة الشعرية العربية**)، كما أن لتناولهما للموضوع نقاطَ التقاء من جهة ، و مواضع اختلاف من جهة ثانية ، و في هذا وذاك كشف عن إحدى تقاسيم مشهد الشعرية العربية من جهة، وفتح في أفقها من جهة ثانية؛ ذلك أن القصد من تناول موضوع الشعرية العربية بين "جمال الدين بن الشيخ" و"أدونيس" لا يقف عند المقارنة بين العملين، بقدر ما يُعنى من جهة أكثر بالمكاملة بين الرؤيتين قصد بناء رؤية أكثر شمولية لمشهد الشعرية العربية يُستوضح من خلالها أفقُها ، على أن هذا الأفق لا يتراءى إلا على معبر من الوقوف على الوهدات المختلفة التي تعترض سبيل انبناء نظرية للشعرية العربية ، ولعل هذا من صميم علمية الدراسة النقدية ؛ ذلك أن الحديث عن النقد كعلم يكون في قمته عندما « **لا تتوقف مهمته عند تقويم العمل الأدبي أو الفني في حد ذاته بل تمتد لتشمل التمييز بين التقويمات المختلفة والمتعددة للعمل الواحد ووضعها جميعا في ميزان نقدي بحيث ينتقل النـــاقد من مرحلة نقد الأدب إلى نقد النقد** »[1] ، ونبدأ أولا برصد أوجه الائتلاف بين الدراستين .

أ – أوجه الائتلاف بين الطرحين :

لعل من بين النقاد العرب الذين عنوا بدراسة الشعرية العربية يأتي الباحث "**محمد بنيس**"من خلال رباعيته (**الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها**) ، والذي يذكر في سياق حديثه عن الشعرية العربية الغنائية – والذي يستند فيه في أكثر من موضع على تحليل آراء "أدونيس" و "ابن الشيخ" – أن « **الغنائية ليست مطلقة و لا جامدة أو لا تاريخية، ولمسنا لهذه القضية النظرية يعني أولا ضرورة الإنكباب في اللاوعي الشعري الذي يستحوذ على النص الشعري العربي في غفلة عن الشاعر ؛ و ثانيا مغادرة الاكتفاء بالمعرفة الحدسية دون إلغائها في تناول هذه القضية ؛ و ثالثا اعتبار الشعريات القديمة مفيدة في البحث ورابعا إدخال مفهوم الاختلاف كأساس لقراءة الغنائية العربية و غير**

[1] ـــ نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 474 .

العربية »[1]، يصل إلى هذا الكلام في سياق الحديث عن الشعرية العربية على اعتبارها غنائية ، فيتحدث عن المنعوت باسم النعت(عن الشعرية باسم الغنائية) اعتبارا منه أن الغنائية حقيقة لازبة للشعرية العربية، فكلامه من جهة ينطبق تماما على منهج بحث الشعرية عند كل من "أدونيس" و "جمال الدين بن الشيخ" ؛على اعتبار أن الأول يمثل من خلال ما تقدم الإنكباب في اللاوعي الشعري بقصد إنتضاء قوانين الشعرية العربية مركِّزا اشتغاله على مرحلة اعتمال القصيدة هاجسا ورؤيا في شكل مقاربة حدسية، بينما يمثل "ابن الشيخ" مما تقدم أيضا مغادرة الاكتفاء بالمعرفة الحدسية و التجاوز بالبحث إلى توصيف البنية والوقوف على عناصرها، وفك شبكة التعالقات القائمة بينها في ذات القصد ، و كل أولئك انطلق من مراجعة الشعريات القديمة مستدركا على البقاء فيها بالقراءة المغايرة تفكيكا تارة كما هي الحال مع "أدو نيس" ، و إعادة بناء أخرى وفق نظرة مغايرة على معبر من منهج علمي كما هي الحال مع "ابن الشيخ" ، هذا من جهة. أما من جهة ثانية فإن من أهم أوجه الائتلاف بين الشعريتين ؛ الشعرية العربية عند "أدونيس" و الشعرية العربية عند "ابن الشيخ" انضواؤهما تحت ما أسماه "محمد بنيس" (**بالشعرية العربية المفتوحة**) [2] ،ويقصد بهذه التسمية أن يتخذ البحثُ في الشعرية العربية العربية شكل« **مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر و لن تكون إمساكا بنظام ثابت وزمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية، لذلك فإنها تستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية و ما تطرحه هذه النصوص القديمة و الحديثة** »[3]، حيث أن قوام الشعرية المفتوحة هو الوقوف على قيود الانفتاح أو الحرية المعتقلة كما يعبر "بنيس" ، وفي ذات الوقت تفتح قوسا للمغايرة، و نلمس هذين البعدين بوضوح في عمل كل من "أدونيس" و "ابن الشيخ" ؛ فالأول تنوس جهوده بين مراجعة تستهدف الوقوف على حدود الشعرية الشفوية المقيَّدة والمقيِّدة ، إبداعا وتنظيرا، وبين الاستدراك على الشفوية والثابت بشعرية الكتابة وشعرية (الحداثة / الرؤيا) في شكل

---

1 ـــ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة) ، ص 52 .

2 ـــ ينظر محمد بنيس : الشعر العربي بنياته وإبدالاتها (التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2،ج1، 2001 ، ص 55 .

3 ـــ المرجع نفسه ، ص ص 55 ، 66 .

مقترح نظرية ،و في السياق ذاته وبذات الصيغة نقرأ فعل التنظير للشعرية العربية عند "جمال الدين بن الشيخ" ؛ حيث إنه ينطلق في بحثه من مراجعة للرؤى النقدية القديمة واقفا على حدود التواطؤ بين النظرية و الإبداع على صياغة حقل مقيَّد للشعرية،منتقلا إلى تحليل بنية هذا الحقل والوقوف على العناصر الفاعلة فيه، وكلاهما يتفقان على أن الرؤية النقدية التراثية ضيقت على فعل الإبداع،تقعيدا وتوجيها،ويرى ضرورة تجاوز هذا الأفق المنظَّر له .

ب- أوجه الاختلاف بين الطرحين :

على الرغم من أن موضوع الدراسة بين الناقدين موضوع واحد ، وهو الشعرية العربية، إلا أن ذلك لم يكن عاصما للدراستين من الاختلاف في أكثر من موضع ،و يمكن أن نسجل جملة من الاختلافات بين الطرحين على عدة مستويات ؛ منها اختلافات على مستوى المفاهيم ، واختلافات على مستوى المنهج ، ومحصلة هذه الاختلافات – بالضرورة– اختلاف على مستوى النتائج ، وهو ما يمكن تفصيله كالآتي :

ب1- الاختلاف على مستوى المفاهيم:

من بين المفاهيم التي عراها الاختلاف بين الرجلين مفهوم الشعرية ، والذي هو قوام الدراستين ؛ ذلك أنه إذا تم الاختلاف على مستوى هذا المفهوم ، كان لذلك أثرا واضحا على كل الدراسة ، ولعله جدير ، – بداءة – استحضار مفهوم الشعرية كمصطلح نقدي معاصر، والذي حدده كل من "**تودوروف**" و" **ديكرو**" في قاموسهما الموسوعي لعلوم اللغة ، ليكون إطارا مرجعيا يضبط المفهوم ، حيث يريان « **أن الشعرية تحيل على:**

1- أي نظرية داخلية للأدب

2 – اختيار المؤلف ضمن مختلف النظريات المتاحة "في النظام الموضوعاتي، في التأليف، في الأسلوب ،..." فنقول : شعرية هيغو مثلا .

3- القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية »[1] .

---

[1] نقلا عن : يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات ، ص 15 .

وانطلاقا من هذه المفاهيم الثلاثة يمكن التساؤل :إلى أي واحد من المفاهيم الثلاثة ينتمي مفهوم الشعرية عند كل من "أدونيس" و"جمال الدين بن الشيخ" ؟

في الحقيقة لا يقدم "جمال الدين بن الشيخ" مفهوما للشعرية تحت عنوان محدد ومقصود، وإنما يوقَف على مفهوم الشعرية عنده انطلاقا من توضيحه لما يرجوه من دراسته الشعر العربي الذي يمثل بالنسبة إليه - كموضوع دراسة - النتاج الأول والأكثر تعبيرا عن الثقافة العربية، حيث يسعى من خلال دراسته كما وضح ذلك تحت عنوان "المسلمات النظرية " إلى «**إعادة إيجاد طرق إبداعه من أجل الكشف إجمالا عن أسرار وجوده**»[1] ، و هو مفهوم الشعرية عند "ابن الشيخ" ، وواضح أنه يقع في المفهوم الأول للشعرية من بين المفاهيم الثلاثة التي اقترحها كل من تودوروف و ديكور؛ أي اكتشاف قوانين الإبداع، حيث يؤكد ابن الشيخ أن الدرس الذي يتأسس على فعل تعويضي لكمون النص (الاشتغال خارج بنية النص) هو لا يعدو في أصله أحد فعلين :

- تكرار للنص
- إخفاء للنص وراء قراءة خاصة .

وعلى العكس من ذلك يرى "ابن الشيخ" أن الشعرية الحقة هي إعادة إحياء عناصر النص واستنطاقها بشكل إبداعي يسعى إلى « **معاينة توازن مكوناتها و الوقوف على قوانين انسجامها و اكتشاف بنياتها الدالة** »[2] في درس محايث ينطلق من ذات النص ، فإذا الشعرية بهذا المفهوم هي الدراسة البنيوية للشعر بقصد الوقوف على بنياته وعناصره الداخلية، ونلاحظ أن الشعرية عند "ابن الشيخ" تسجل ثباتا على مستوى خط مفهوم واحد ، ولعل مردَّ ذلك إلى الضبط المنهجي الذي يتسم به عمله.

على النقيض من ذلك تماما نجد أن "أدونيس" يستعمل مصطلح الشعرية في كتاباته بمفاهيم عدة و يمكن ملاحظة ذلك من خلال العناوين المبثوثة على مستوى كتبه من قبيل : "الشعرية العربية"،"شعرية القراءة" ، "شعرية الكشف" ، "شعرية الاستعادة" ، "شعرية الجسد"، "شعرية المؤالفة" ، "شعرية أشياء الطبيعة" ، "شعرية الرقص" ، "شعرية العنف"،

1 ــ جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 291 .
2 ــ المرجع نفسه ، ص 291 .

"الشعرية والتاريخ"،"شعرية الكلام القديم" ، "شعرية الكلام الجديد" ،...إلخ ،و انطلاقا من تباين دلالة المصطلح في هذه العناوين يمكن تصنيفها بهذا الشكل :

- منها ما يحمل دلالة الطريقة كما هي الحال في شعرية الرسالة ، حيث مفهوم الشعرية هنا هو الطريقة التي جسّد بها الشاعر الرسالة شعريا .
- و أحيانا يستعمل المصطلح بريئا من دلالة اصطلاحية فيكون بمعنى الصفة أو النعت من كلمة شعر مثل شعرية القراءة أي القراءة الشعرية .
- و يدل مصطلح الشعرية على مفهوم الشعر بصفة عامة أحيانا كما نجد ذلك في عنوان الشعرية و التاريخ .
- و يعني بالمصطلح أحيانا أخرى القوانين و الخصائص كما في عنوان شعرية الكلام القديم ، و شعرية الكلام الجديد .

و يُردّ هذا التعدد على مستوى دلالة المصطلح الواحد إلى عدم تقيد "أدونيس" بمنهج محدد وبجهاز مفاهيمي قار، و بالتالي فالبحث يقف إزاء هذا التداخل المفهومي موقف تجاوز محاولا إنتضاء مفهوم الشعرية من خلال تقييم عام لدراسة "أدونيس" للشعرية العربية ،حيث نلاحظ أنه – بحكم انقسام جهده بين مراجعة و استدراك — يكرّس الشعرية بمفهومين؛ الأول هو المفهوم الذي اقترحه كل من "تودوروف" و" ديكرو" كما تقدم ؛ أي وضع نظرية تتضمن قوانين الإبداع ، من خلال سعي "أدونيس" إلى الوقوف على قوانين الإبداع في كل من شعرية الشفوية و شعرية الكتابة ، أما المفهوم الثاني للشعرية ، والمتعلق بالاستدراك ؛ فهو وضع نظرية تحكم الشعر ، و هو فعل يصب في إطار المفهوم الثالث الذي اقترحه "ديكرو" و"تودوروف" (**القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية**)، على اعتبار أن "أدونيس" يكرّس قواعد" **مجلة شعر**"من حيث رؤيتُها للشعر، على اعتباره(الضمير يعود على أدونيس) واحدا من مؤسسيها ، هذا بالنسبة لمفهوم الشعرية .

من جهة أخرى فإن مفهوم الشعر كمدونة اشتغال لدراسة تُعنى بالبحث في الشعرية يختلف في رؤية الناقدين ، حيث إن مفهوم الشعر عند "أدونيس" يرتكز أساسا على البعد الفكري الثوري (ثورة اجتماعية ، أخلاقية ، دينية ، فنية) ، ما يجعل أساس الشعر مضمونيا ، حيث يحتل المضمون أولية في دراسته ، فيما يحتل الشكل المرتبة الثانية ؛ ذلك أنه لا شكل للشعر، والقول لـــ"أدونيس"،وأن كل قصيدة تلد شكلها،بينما الشعر عند"ابن الشيخ" ظـــاهرة لا وجود لها قبل التجسد اللغوي؛ فالشعر ممارسة لغوية لا ممارسة فكرية، ولقد حاول"ابن الشيخ" في درسه أن يستبعد من بنية (**القصيدة – الشكل**) كل ما يقع خارج القصيدة ، و قد نفى عن هذه البنية كون الغرض الشعري عنصرا فيها ؛ ذلك أن الشاعر في العصر الوسيط (مرحلة الدراسة) لا يصدر عن الأنا المبدعة بقدر ما يبدع تحت الطلب ،وبالتالي انتفاء وجود غرض يعود في أصله إلى الأنا المبدعة و يرتبط بالإبداع، فماهية الشعر إذا ماهية لغوية بحتة ، في حين أن "أدونيس" على العكس من ذلك تماما يحتفي بعنصر الهاجس الذي هو نفسه عنصر الغرض عند "ابن الشيخ" ؛ ويرى له دورا في صياغة القصيدة و تحديد ماهيتها ، بل إن التغيير على مستوى الهاجس يخلق منعرج على مستوى سيرورة الشعرية ، على اعتبار الهاجس الطاقة التي يصدر عنها المبدع، بل انطلاقا منه تنخلق تمفصلات الشعرية على معبر من تحول الهاجس من قبول إلى تساؤل ، و من تساؤل إلى رغبة في التحول كما تقدم ذلك في درس الشعرية عند "أدونيس" .

ب2 – الاختلاف على مستوى المنهج :

إذا كان المنهج النقدي هو المِصهر الذي على معبر منه تحقق النظرية– عامة والأدبية منها خاصة – مبادئها وتمارس فعاليتها [1] ، فإن المنهج بموجب هذا يغدو جزءا من هذه الفعالية للنظرية ، فما المنهج الذي اعتمده كل من "ابن الشيخ" و "أدونيس" في درس الشعرية العربية ؟

أما عن منهج "أدونيس" فبالرغم من أنه يؤكد في بعض مؤلفاته أن عمله يتأبى على الخضوع لمنهج محدد ؛ ذلك أنه ينطلق من مفهوم للنقد على اعتباره « **لا يصدر عن موقف**

[1]ــ ينظر : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص 9 .

إيديولوجي مسبق يتحكم به و لا عن موقف مدرسي يضيق أفقه، وإنما يحاول أن يقرأ النص بذاته ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالا نقديا تقويميا من احتمالات عديدة لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة و إنما يكشف في النص عن نظام مترابط من الدلالات لا يلغي إمكان قراءة ثانية تكشف في نظام آخر »[1]، بالرغم من هذا الإقرار منه **باللامنهج** ، إلا أن هذا الكلام في الحقيقة أقرب إلى منهج **القراءة والتلقي** ، الذي يرى في قراءة النص انفتاحا على القراءات واستفادة متأخرها من متقدمها؛ذلك « **أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل ، وبهذه الطريقة سوف تتراكب الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية»**[2]،وهذا ما تحقق مع "أدونيس" بالجمع بين فعلي المراجعة والاستدراك في درسه للشعرية العربية بصفة عامة ، كما يمكن ملاحظة أن درسه اعتمد على جملة مناهج ،و لكن بشكل غير منضبط، أو بعبارة أخرى كان درسه متحررا من إرغامات المنهج و شرائطه خاصة من الناحية الإجرائية ، و بالتالي فالحديث عن المنهج عند "أدونيس" حديث عن ملامح منهج في صورته التنظيرية أكثر منه في صورته الإجرائية ؛ فنظرا لأن "أدونيس" ينظر إلى الشعرية العربية نظرة تاريخية بدءا من الجاهلية حتى العصر الحديث فإن المنهج المعتمد في ظل هذه النظرة الإقتفائية لصيرورة الشعرية بقصد الاستفادة من القراءات السابقة وبناء متصورات نظرية انطلاقا منها هو **المنهج التاريخي** ذلك أن هذا الأخير«**يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني** »[3] ، و بموجبه قام "أدونيس"- أولا- بإعادة مراجعة الرؤى النقدية وتحليلها وكذا تحليل الظروف التاريخية التي انجابت عنها، حيث أن خصائص الشفوية تشكلت في سياق تاريخي محدد بفترة غياب الكتابة كفعل تدوين مصحوبا بطريقة تفكير محددة تجسدت من خلالها شعرية الشفوية ، ثم في متابعة تاريخية لقاطرة الشعرية العربية، وبوساطة من منهج تاريخي اقتفائي ، تتبع درس الشعرية عند "أدونيس" التغيراتِ الحاصلةَ على مستوى أنماط الإبداع الشعري ، في فترة ثانية محددا بمرحلة رواج الكتابة، كفعل تدوين مصحوب بنزعة

---

[1]ـــ أدونيس : زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1986 ، ص 297 .

[2]ـــ ينظر : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص 101 .

[3]ـــ المرجع نفسه ، ص 19 .

جديدة في التفكير تجسدت بطريقة جديدة في الإبداع الشعري من خلال شعرية الكتابة ، ثم في سياق ظروف تاريخية متلبسة بهاجس التغيير يبدأ الحديث عن شعرية الحداثة/الرؤيا ، على أن أدونيس لم يقف عند حدود السرد التاريخي؛ بل تجاوزه إلى تحليل القراءات ، الأمر الذي يتيح الحديث عن منهج مجاور للمنهج التاريخي، ومساوق له متمثلا في **منهج التحليل والتركيب** الذي هو من اقتضاء فعل التنظير، انطلاقا من تحليل القراءات السابقة إلى العناصر المكونة لها وإعادة تركيبها مرة أخرى ، علما أن هذا المنهج مرتبط بالتحليل الفكري والفلسفي أكثر منه أدبيا.

كما اعتمد "أدونيس" من جانب آخر **منهج التفكيك** ، وإن كان لم يعتمد كثيرا على الصرامة الإجرائية للتفكيك ،و إنما أخذ منه بحسب اقتضاء الموضع محل الدراسة ، حيث إن درس الشعرية بدءا من الشعرية الشفوية فشعرية الكتابة انتهاء عند شعرية (الحداثة/الرؤيا) في شكله العام درس تفكيكي ؛ إذ عنى "أدونيس" بتفكيك ما يسمى بلوغوص الشفوية . ذي سمة الثبات كاشفا بدءا عن أنساقه و أنظمته (خصائص شعرية الشفوية)، مفككا إياها، مسربا إليها الخطأ ، مستدركا عليها، ولا يبدو" أدونيس" مختلفا عن "جاك دريدا" في نقده للميتافيزيقيا ، و إن كان البحث لم يشر إلى ذلك (نقد ادونيس للميتافيزيقيا) على اعتباره خروجا عن موضوع الشعرية ،ولكن من باب تأصيل المنهج تجدر الإشارة إلى أن درس الشعرية عند أدونيس يأتي في إطار مشروع كلي هو دراسة الثقافة الأدبية ؛ حيث كان نقد الشعر جزءا من نقد "أدونيس" للميتافيزيقيا [*]في الثقافة العربية ، إذ سعى إلى تفكيك هذه المركزية مثيرا حولها الشكوك ، على أن نقد الميتافيزيقيا هو واحد من اتجاهات التفكيك الذي يعمد إلى إعادة « **رسم تكوين فلسفة الذات مبتدئا من أصولها السابقة** »[1]، وهو ما يشير إليه "أدونيس" بضرورة« **أن نطرح من جديد الأسئلة الأساسية الأولى فيما يتصل**

---

[*]- يقصد بالنظام الميتافيزيقي عند جاك دريدا كل نظام رافض للتقويض و الهدم ، ينظر: عزيز توما : (حوار الحداثة " ما بعد الحداثة " تفكيك و تحريك اللوغوس (بوفرس و هابرماس / دريدا و فوكو))، مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية ، الناشرون لتوزيع المطبوعات والصحف ، بيروت ، لبنان عدد 37 المجلد العاشر ، أيار – حزيران 1999 ، ص 35 .

[1]- المرجع نفسه ، ص 35 .

بالشعر الجاهلي أولا و فيما يتصل ثانيا بالعلاقة بيننا و بينه»[1] ، و بعد أن يحدد "أدونيس" مركزية الشفوية مفككا إياها ، يبحث لها عن بديل و هو التجاوز ، من خلال مقترح نظرية للشعرية العربية (شعرية الحداثة / الرؤيا) ، و لأن اقتراح البديل بالمفهوم التفكيكي يعني التأسيس لمركزية أخرى و هذا يتنافى وروح التفكيك، لأجل ذلك نجد "أدونيس" يقدم نظرية منفتحة ليس لها جسد شكلاني يجسّد مركزية بقدر ما يقدم نظرية مؤسسة على التجدد والتحول وهي نظرية وفق مقاسات غير قابلة للتمركز،إن منهج التفكيك يتجلى من خلال ثنائية (**الثابت/المتحول**) التي تعد الخيط الناظم في مشروع "أدونيس" النقدي ، و بقدر ما يمثل الثابت مركزية مفكّكة ، يمثل الثابت بديلا لا مركزا، إن شعرية (الحداثة / الرؤيا) بديل يتأسس مفهومه على نقد شعرية الشفوية بإحلال المتحول محل الثابت،هذا الأخير الذي تقابله مقولة العقل في طرح "**دريدا**" الذي يرى «**بأنه يجب التخلص من العقل كونه خالق حول نفسه تمركزات شكلت أساسا لا يمكن زعزعتها وتقويضها بوصفها أضفت على نفسها طابع القداسة »**[2] .

من جهة أخرى يجمع "أدونيس" بين عدة مناهج في دراسة الشعرية العربية بشكل انتقائي؛ أي أنه يفكك مركزية المنهج الواحد ليجعل المركزية للنص مستنطقا إياه من كل الزوايا، جاعلا في ذلك المنهج تابعا لاقتضاءت الدرس وإملاءات النص، وهذا ما يسميه الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" في كتابه (**النص الأدبي من أين وإلى أين)** "بالعطائية"، قاصدا بالتسمية « **ما يمكن أن يعطيه إيانا نص أدبي ما من خلال البحث في مكامنه وزواياه[...] فكأن النص الأدبي يتجدد وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ ، وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجدد أزليا لا ينفد أبدا »**[3] ، وهكذا يمكن القول أن منهج "أدونيس" في دراسته للشعرية العربية يغلب عليه منهج القراءة الذي يستفيد

1- أدونيس : كلام البدايات ، ص07 .

2- عزيز توما : (حوار الحداثة " ما بعد الحداثة " تفكيك و تحريك اللوغوس (بوفرس و هابرماس / دريدا و فوكو)، ص 35 .

3- نقلا عن : يوسف وغليسي : الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض ، (بحث في المنهج و إشكالياته) ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر د ط ، 2002 ، ص 86 .

من كل القراءات بما تنهض عليه من مناهج يتداخل فيه المنهج التاريخي بالتحليلي التركيبي، بالتفكيك بدءا من تفكيك لوغوس المنهج الواحد ذاته.

أما عن المنهج عند "ابن الشيخ" ولأن دراسته للشعرية العربية تمت من خلال عمل أكاديمي على اعتباره رسالة دكتوراه ، فإنها دراسة بعيدة عما يمكن وصفه بالنقد الحر عند "أدونيس" ، وبالتالي فالدراسة تتسم بالضبط المنهجي ، وبالرغم من أن "ابن الشيخ" يتقاطع مع "أدونيس" – اتفاقا — من حيث اعتمادهما **المنهج التاريخي** المرفق **بمنهج التحليل والتركيب** ؛ حيث كان ذلك من "ابن الشيخ" على مستوى مراجعته للمدونة النقدية التراثية — على غرار ما فعل "أدونيس" – مراجعة استعراضية كرونولوجية ، بدءا من آراء "ابن سلام الجمحي" (***ت 232***) ، وصولا عند آراء "القاضي الجرجاني" (***ت 396***)، وتحليله لهذه الآراء، وإعادة تركيبها من أجل رسم حدود نظرية لحقل الشعرية العربية كما استوى ذلك في آراء هؤلاء النقاد التنظيرية ، إلا أن هذا المنهج من "ابن الشيخ" متعلق بجزئية مدخلية فقط بالنسبة للدراسة ؛ في حين أن الجزء الأهم من الدراسة خضع لمنهج بنيوي واضح نظريا وإجرائيا ؛ حيث اعتمد ابن الشيخ المنهج البنيوي على مستوى النص الظاهر (***geno-text***) متمثلا في بنية (**القصيدة — الشكل**) كما اسماها "ابن الشيخ"،واعتمد **المنهج البنيوي التكويني** على مستوى النص المكون (***pheno-text***) ، وهو ما أسماه البحث ببنية(**المركز الثقافي**) ؛ حيث عنى منهج البنيوية التكوينية بدراسة البنية العميقة التي شكلت بنية النص انطلاقا من دراسة المجتمع العباسي و تحديد بنية المركز الثقافي الذي تشكلت فيه ،وتحليل عناصرها المتمثلة في الأنظمة السياسية و الأنظمة الاجتماعية (الطبقية)، والعلاقات بين النوادي الثقافية ،وما أفرزت عنه من عناية بالشعر وتحديد لملامح المشهد الثقافي ، وظهور الاحترافية الشعرية ، وتأسس تقاليد شعرية ، وتكرُّسها من طرف النظرية النقدية ، لتنخلق بموجب ذلك بنية **القصيدة—الشكل** ، وعنى المنهج البنيوي بالكشف عن العلاقات القائمة بين العناصر اللغوية المشكلة لبنية القصيدة – الشكل في إطار نظام محايث يحكم شبكة العلاقات القائمة بين هذه العناصر، ويكرّسها ، ولم يكن هذان المنهجان ليختلفا من حيث الإجراء و إنما الاختلاف يقع فقط على مستوى البنية المشتغل عليها؛

حيث إن المنهج البنيوي التكويني يدرس البنية الكبرى التي تتضمن بنية النص الأدبي على اعتبارها الأصل الذي نشأت فيه هذه الأخيرة، حيث بنية الاشتغال هي المجتمع العباسي بما فيه من شبكة علاقات : سياسية ، اجتماعية ، ثقافية ، بينما بنية المنهج البنيوي هي القصيدة- الشكل بما فيها من علاقات بين عناصرها اللغوية .

وبالإضافة إلى هذا الاختلاف بين الناقدين على مستوى نوعية المنهج ، فإن ثمة اختلافا آخر على مستوى الدراسة الإجرائية التي هي جزئية في المنهج ، حيث أن آلية تحليل الشعر عند "أدونيس" نظرية في مجملها ؛لا تنزل إلى المدونة الشعرية ولا تفكك جزئيات فعل الإبداع فيها؛ انطلاقا من نظرة "أدونيس" للإبداع على أنه يُكشف عنه في كليته وليس في جزئياته ، ومثال ذلك قراءته في ديوان شعري للشاعر "أورخان ميسر" مثلا تحت عنوان ما أسماه (بشعرية الكشف)؛ حيث يأخذ فيها جانب التنظير قرابة من ست صفحات ، بينما لا يتجاوز فيها الإجراء التطبيقي الصفحة الواحدة ، شرح فيها تجليات الكشف على اعتباره «**الاتجاه نحو الداخل مقابل الاتجاه نحو الخارج ، إبداع طرق تتآلف مع هذا الداخل، رفض كل ما يحول دون ذلك سواء من جهة المقاييس الأخلاقية أو من جهة المقاييس الفنية** »[1] ،حيث تجلي شعرية الكشف يقع على مستوى اللغة في جانبها الإشاري لا في جانبها العباري ، وبالتالي فحظوظ الشكل ضئيلة جدا نظرا لتركيز الدرس على المضامين .

أما بالنسبة لـــ "ابن الشيخ"، فيبدو اعتماده على الجانب الإجرائي من البنيوية غالبا على الدراسة؛ إذ يحتفي بالجانب الشكلي من الشعر أكثر من احتفائه بالمضامين، إن لم نقل أنه يتجاهل المضمون إطلاقا ؛ و ليس أدل على ذلك من استبعاده بنية الغرض الشعري كخطوة أولى في إقصاء المضامين .

ب 3- الاختلاف على مستوى النتائج :

النتائج التي تتوصل إليها نظرية ما لا تعدو كونها محصلة فعل اشتغال بوساطة منهج محدد على ظاهرة معينة ، ولما تقدم أن الدراستين - محل المقارنة- تختلفان على مستوى

[1]- ينظر : أدونيس : سياسة الشعر ، ص 123 .

المفاهيم وعلى مستوى المنهج ، فإن محصلة هذا الاختلاف بالضرورة إختلاف على مستوى النتائج .

إن الحديث عن مقارنة النتائج المتوصل إليها من قبل الباحثين ، يقع فقط على مستوى مدونة الاشتغال التي يتقاطع فيها الدرسان ؛ ذلك أنه بالقدر الذي كان فيه مشروع "أدونيس" يمثل مسحا للشعرية العربية ، من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث مراوحا بين المراجعة والاستدراك،فإن عمل ابن الشيخ لم يكن اقتفاء تعاقبيا لقاطرة الشعرية العربية، بقدر ما كان توصيفا سنكرونيّا لمدونة شعرية للعصر الوسيط ، و بالتالي فالجهدان يتقاطعان فقط في هذه الفترة الأخيرة التي وُسمت فيها الشعرية عند "ابن الشيخ" بشعرية الحقل المقيَد ، بحكم سلوك الشعراء فيها نهج الأوائل في الكتابة الشعرية، و بحكم رسوف هذه الشعرية في حقل من الإرغامات المقيدة ،بينما وُسمت الشعرية في هذه الفترة عند "أدونيس" بشعرية الكتابة التي تقع على النقيض من شعرية الشفوية نهج الأوائل في الكتابة الشعرية، و لعل هذه أولى التناقضات بين الرؤيتين؛ فبالقدر الذي تمثل فيه المرحلة عند "ابن الشيخ" مرحلة تقليد وثبات على طريقة الأوائل ، فإنها عند "أدونيس" تمثل مرحلة فارقة في الكتابة الشعرية ومغايرة لطريقة الأوائل ، واللافت للانتباه أن الاختلاف في الرؤيتين لا يقع على مستوى المرحلة التي تتقاطع عليها الدراستان على وجه من التعميم ؛ وإنما نسجل اختلافا على مستوى الشاعر الواحد بعينه ؛ حيث نلاحظ أن التعارض قائم مثلاّ بين تقييم "ابن الشيخ" لكل من الشاعرين أبي تمام و أبي نوّاس من جهة ، وتقييم "أدونيس" لهما من جهة ثانية ؛ فبالقدر الذي يرى فيه هذا الأخير أن "أبا تمام" و "أبا نوّاس" علامة فارقة في طقوس الكتابة الشعرية معتبرا إيّاهما بوابة التحول من أدبيات الشفوية إلى أدبيات الكتابة ، و أنهما من أعلام الحداثة على مستوى الريادة؛ "أبو نواس" من حيث إنه له نظر في الشعر « **يحيل الظواهر إلى صور ورموز ويرى عبرها ملامح وانعكاسات عالم آخر فيما وراء الحس**»[(1)]، و "أبو تمام" الذي « **كان مأخوذا بالبدعة، أي بالخروج عن كل سنة ، فالشعر بالنسبة إليه عالم غريب من المعاني "الغرائب العجائب" وهو كالنجم قريب بعيد وهو سحر وبكارة وسراب**

[1]ـــ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 53 .

مخادع »[1] ، على النقيض من ذلك تماما يُدرج "جمال الدين بن الشيخ" هذين الشاعرين ضمن روّاد شعرية ذات حقل مقيد ؛ على اعتبار أن "أبا نوّاس" قد أنتج « **قصائد مدحية مطابقة في كل التفاصيل للقوانين الموضوعة ، وقد كان بذلك يؤبّد إلهاما مهيمنا**»[2]، وليس الأمر بمختلف بالنسبة لــ" أبي تمام" ؛ فبالرغم من أنه « **يتميز عن المحدثين**[*] **بطبيعة إلهامه المهيمن وبكتابته إلا أنه يستعير منهم لغتهم في العديد من قصائده الغزلية كما يؤكد التوجه العروضي الموسوم لدى السابقين عليه مباشرة ، و هو يتبنّى ضروب أغراض للشعراء القدامى** »[3] ، والنتيجة التي يصل إليها "ابن الشيخ" هي « **أنه يصعب إلى حدّ كبير تحديد منطقة انتشار تجديد ما** »[4]، وبالرغم من أن "ابن الشيخ" يؤكد أنّ لــ" أبي تمام" تميزا عن مجايليه في الشعر على مستوى النسيج اللغوي، إلاّ أنّ هذا التميز والذي ربما هو موضع الحداثة و التجديد عند "أبي تمام" في رؤية "أدونيس" لا يمتلك جسدا يتجلّى به يمكن له أن يفضّ رتاج حقل الشعرية المقيّدة في رؤية "ابن الشيخ" ، فيسجل به حضورا استثنائيا في إجرائية الإحصاء التي مسح بها "ابن الشيخ" المدونة الشعرية للعصر الوسيط، هذا مجمل ما يمكن تسجيله كأوجه اختلاف بين الطرحين على مستوى المنهج و المفاهيم والنتائج .

2- المكاملة بين الطرحين :

إذا كانت المكاملة تتغى بناء متصوَّر للشعرية العربية انطلاقا من النموذجين محل الدراسة والذين تناولا الموضوع نفسه ، فإن ذلك يكون بعد بحث أسباب الاختلاف بين الطرحين وإمكانية تجاوزها ، بما يتيح الحديث عن المكاملة ، وفي هذا السياق، وفي ظل التعارض القائم بين المنهج والمفهوم وصولا عند النتائج يمكن التساؤل حول جملة نقاط لا يمكن تجاهلها تتعلق بـــ :

[1]ـــ المرجع السابق ، ص 44 .

[2]ـــ جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص297 .

[*]- أغلب الظّن أن كلمة "المحدثين" هنا خطأ مطبعي لأن سياق الكلام لا يستقيم بها والمرجح أن الصواب هو كلمة "القدماء" .

[3]ـــ المرجع نفسه ، ص 298 .

[4]ـــ نفسه ، ص 298 .

- مدى مشروعية هذا التعارض ؟
- هل أسباب هذا التعارض متعلقة بالمنهج؟
- هل هي متعلقة بمفهوم النظرية الأدبية ، على اعتبار أنها تختلف نتائجها من ناقد لآخر ما يتيح القول بنظرية لكل ناقد ؟
- هل هي متعلقة بطبيعة الظاهرة محل الدراسة(الظاهرة الأدبية بعامة و الشعرية منها بخاصة)؟
- ما مدى الصّحة العلمية للنتائج المحصّل عليها في ظل هذا التعارض ؟
- إلى أي مدى يمكن الحديث عن نظرية أدبية عربية ؟
- ماذا عن أفق الشعرية العربية ؟

قبل الحديث عن أسباب الاختلاف على مستوى النتائج المتوصل إليها عند كل ناقد جدير بالبحث الحديث أولا عن النتائج المتوصل إليها عند كل ناقد على حدة ومدى توفيق الناقدين في الإجابة عن سؤال الشعرية؛ ذلك أنه يفترض ببحث في الشعرية العربية أن ينبري للإجابة عن جملة من التساؤلات يحصيها "محمد بنيس" في : « **كيف يمكن تحديد انتساب قصيدة عربية للشعر العربي الحديث ؟ [و كذلك الأمر بالنسبة للشعر العربي القديم]، ما هي البنيات التي تربط هذه القصيدة أو هذا الشعر؟، ما الفرق بين بينة قصائد المتن بمجموعها و بنية القصائد المفردة؟ كيف تقوم القصيدة بإنتاج دلاليتها ؟ ما هي الوضعية الإبستيمولوجية للقصيدة ؟ أهي دليل أم دال أم مدلول ؟ ما هي طبيعة العلاقة والاختلاف بين النص الشعري و النصوص الأدبية و الفنية الأخرى ؟ بين النص الشعري والنص غير الشعري ؟ بأي حد نعرف النص الشعري : ببنيته ؟ أم بسياقه ؟ أم بتداوله؟**»[(1)] ، وتوكؤا على هذه الأسئلة يمكن بحث إلى أي مدى أمكن كل من " ابن الشيخ " و " أدونيس " من الإجابة عن سؤال محددات انتساب قصيدة عربية إلى الشعر

[1] ـــ محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (التقليدية) ، ص39 .

العربي في فترة من الفترات التي عنت بها دراستاهما ، وهل خصائص الشعرية التي حددها الناقدان انطلاقا من دراسة مدونة الشعر العربي هي ذاتها خصائص قصيدة مفردة تنتمي إلى هذه المدونة ؟.

أما بالنسبة لـ"أدونيس" الذي يلج شعرية الشفوية على معبر من شطر من بيت لشاعر جاهلي هو تميم ابن مقبل في قوله : (... **لو أن الفتى حجر**) جاعلا الشطر مفتاحا لفهم الإنسان العربي زمن الجاهلية ، و بالتالي مفتاحا لفهم الشعرية الجاهلية ، معتمدا في ذلك **منهج الاستقراء،** حيث يدل شطر بيت واحد من قصيدة أو بعض من الأشطر على مدونة شعرية كاملة ؛ فالنماذج المعتمدة للتحليل كمدونة لشعرية القبول عبارة عن صور وأبيات فقط لا عبارة عن بناء، وبالتالي فهو نوع من إخضاع الكل لخصائص الجزء انطلاقا من منهج استقراء يفسر الكل قياسا على نتائج محققة على مستوي الجزء ، ولئن كانت طريقة الدراسة المعتمدة تتفق مع منهج الاستقراء من حيث شكليةُ الإجراء ، على اعتبار أن منهج الاستقراء يتم بموجبه «**الحكم على الكلي لثبوت ذلك الحكم في الجزئي** »[1] ،إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن المنهج الاستقرائي يشترط استيفاء جملة شروط على معبر من مرحلية حيث يشترط :

- **قابلية الظاهرة المراد بها الدرس للتواتر .**
- **قابلية الظاهرة للخضوع لدراسة إجرائية تكميمية(من الكم).**
- **قابلية الظاهرة للتعميم وعدم انحصارها في عينة دون أخرى.**
- **مقدرة النتيجة المتوصل إليها على حل الإشكال المطروح** [2]

---

[1]ـــ مراد وهبة : المعجم الفلسفي (معجم المصطلحات الفلسفية)، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، مصر ، دط، 2007، ص 53.

[2]ـــ ينظر : يمنى طريف الخولي : فلسفة العلم في القرن العشرين (الأصول – الحصاد – الآفاق المستقبلية) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، دط ، 2000 ، العدد 264 ، ص ص 135 ، 136 .

ولعل هذه المراحل مرتبطة في مجملها بالمنهج على المستوى الإجرائي منه ، أما فيما يتعلق بما بعد الإجراء، فهو صياغة قانون علمي يحكم الظاهرة المدروسة،علما أن القانون العلمي «**عبارة عامة تحكم الحالة المطروحة للبحث بصفة كلية وليس مجرد حصر أو تعداد نمـــاذج لأمثلة لوحظت** »[1] وأخذا في الاعتبار هذه الشروط الواجب توافر المنهج الاستقرائي عليها ، نلاحظ أن " أدونيس" يحاكم مدونة شعرية باسم شطر واحد من بيت شعري ، أو انطلاقا من صورة شعرية ، أومن بيت واحد ، ولا يتجاوز هذه المقاطع المجتزأة بشكل انتقائي ؛ حيث لا نجده يواصل تحليل القصيدة التي ورد فيها الشطر من البيت محل التحليل ، و من المؤكد أن هذا الشطر لا يختزل خصائص القصيدة التي ترد فيها هذه العينة المعتمدة في التحليل ، بله المدونة الشعرية ، لا من حيث الشكل، و لا من حيث المضامين، ثم ما مدى صحة إعمال منهج الاستقراء ؟ ، علما أن هذا الشاعر مدرج ضمن خانة شعرية الكتابة ، ذلك أن "أدونيس" لا يقدم خصائص الشعرية الشفوية بما يمكّن الوقوف على معايير تصنيف الشعر الشفوي، بخلاف بعض الدراسات التي عنت بدراسة الإبداع الشفوي مستخلصة سمات الشفوية بشكل يمكّن من تصنيف قصيدة ما و تحديد انتسابها إلى هذا الضرب من الإبداع كما هي الحال في كتاب(الشفاهية و الكتابية) الذي يحدد فيه مؤلفه بشكل واضح سمات الشفوية من خلال توافرها على جملة خصائص هي :

- **عطف الجمل بدلا من تداخلها**
- **الأسلوب التجميعي في مقابل الأسلوب التحليلي**
- **الأسلوب الإطنابي أو " الغزير"**
- **الأسلوب المحافظ أو التقليدي**
- **القرب من عالم الحياة الإنسانية**
- **لهجة المخاصمة**
- **الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي**
- **التوازن (التوازن النفسي)**

[1] المرجع السابق ، ص 159 .

– موقفية أكثر منها تجريدية [1]

فنلاحظ أن هذه الخصائص المذكورة إجرائية من حيث التصنيف ؛ حيث يمكن انطلاقا منها تحديد انتساب قصيدة معينة إلى تجربة إبداعية شفوية ، بينما الخصائص التي يخلعها "أدونيس" على شعرية الشفوية تكاد لا تتضمن معايير تصنيف ما هو شفوي ممّا هو غير ذلك.

وأما بالنسبة لـــ "جمال الدين ابن الشيخ" والذي بدا درسه أكثر إجرائية من درس "أدونيس"، فما مدى توفيقه في وضع معايير تصنيفية دقيقة ، و ما مدى تمكينه تجنب حرج سؤال مفاده : هل ثمة فرق بين بنية قصائد المتن بمجموعها و بنية القصائد المفردة من ذات المتن ؟ .

الحقيقة أن هذا السؤال يجاب باعترافات متكررة من "ابن الشيخ" بنسبية النتائج المحصل عليها على معبر من فعل إحصائي ؛ فهو يؤكد في أكثر من موضع : « **يجب علينا أن نسجل في بداية هذا الفصل إقرارا بالعجز إذ تعوزنا الأدوات الضرورية لدراسة المشاكل التي تشغل بالنا** »[2]، ويضيف في موضع آخر« **وبطبيعة الحال فإنه يجب النظر إلى هذه النتائج ببعض التحفظ أولا، لأننا نعرف جميعا تلك الشكوك التي تحوم حول النتاج القديم، ثم لأن عدد القصائد المأخوذة بعين الاعتبار لا يتجاوز *529* قصيدة بالنسبة لــ *15* شاعرا ، ثم أن تمثيلية بعض الشعراء تمثيلية ضعيفة** »[3]، فنستنتج من هذا الكلام – بداهة – أن العملية الإحصائية لا تعبر عن إجمالي قصائد العصر الوسيط ، و أن ما ينطبق عليها من حكم لا ينسحب عن باقي القصائد، و بالبداهة الرياضية يمكن استنتاج أن النسب المئوية المتعلقة بـــ ***15*** شاعر تختلف عن النسب المئوية المتعلقة بقصائد شاعر واحد، والتي بدورها تختلف عن النسبة المتعلقة بالقصيدة الواحدة ،هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن ما يُطلق من ملاحظات وأحكام متعلقة بظاهرة تم إحصاؤها على مستوى قصائد شاعر معين قد لا يصدق على قصائد شاعر آخر من المدونة المعتمدة في الدراسة نفسها ؛ ومثال

---

[1]ـــ ينظر : والترج أونج : الشفاهية والكتابية ، ص 79 ، وما بعدها .

[2]ـــ جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ، ص 243.

[3]ـــ المرجع نفسه ، ص 246.

ذلك نجده في دراسة "ابن الشيخ" فيما يتعلق بالحديث عن إلزامات القافية على الصعيد الدلالي ؛ إذ أن أغلب الأمثلة المقدمة عن **القافية الوسطية** [*]، وتعدد الأسجاع ،و التكرار والغموض ، – على اعتبارها من آثار القافية في الدلالة — تكاد تكون متعلقة بشعر "أبي تمام" فقط ، وهو صاحب صنعة في ذلك كما هو معلوم؛ لانتمائه إلى مدرسة الصنعة اللفظية، بينما هذه الظواهر المرصودة غير متوافر عليها بشكل ملفت للدراسة عند باقي الشعراء الذين يقاسمون " أبا تمام " المدونة المعتمدة ، مما لا يسمح باعتبار هذه الظاهرة قانونا ينتظم الشعرية العربية ، و عليه فالنسب المقدمة لا تتوافق فيها خصائص بنية القصيدة الواحدة مع خصائص بنية المدونة ، وهذا ما يسمى في علم المناهج **بمشكلة الاستقراء**[1] ، وهو ما أشار إليه "**جون كوين**" في درسه للشعرية حين ألمح إلى « **أن تطبيق المنهج الإحصائي يثير المشكلة– الشائكة دائما — حول تجميع "عينات" تصلح لأن تكون ممثلة لمجمل الظاهرة المدروسة** »[2] ، والحديث هنا عن الإحصاء حديث عن الاستقراء؛ لأن هذا الأخير لا يتم تطبيقه إلا على معبر من إجرائية الإحصاء ،وهذه الإجرائية من جهة تتحدد فعاليتها بحسب طبيعة الظاهرة المراد بها الدرس ؛ ذلك « **أن الطرق الإحصائية تستخدم بفعالية عادة بالنسبة للمواد ذات الطبيعة الكمية** »[3] ، فيما لا يمكن إطلاقا اعتبار الشعر مسألة كمية .

وفي سياق المكاملة بين الطرحين لا بد من الالتفات إلى أنه بالرغم من اشتراك العملين في موضوع واحد إلا أنه لا بد من مراعاة فرق جوهري بين العملين وهو أن عمل ابن الشيخ عبارة عن دراسة أدبية مستقلة من حيث موضوعها بينما عمل "أدونيس" ينحى منحى المشروع نظرا للمساحة الزمنية التي وزع عليها العمل واتساع السياق الذي يتم فيه تناول موضوع البحث ، وكل ذلك يلقي بضلاله على عدة مستويات من البحث :

---

* – ينظر : ص 124، وما بعدها من البحث .

1 ـــ ينظر : يمنى طريف الخولي : فلسفة العلم في القرن العشرين ، ص152 .

2 ـــ جون كوين : النظرية الشعرية ، ص 38 .

3 ـــ أحمد بدر : أصول البحث العلمي ومناهجه ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1984 ، ص 315 .

- من حيث مدونة الاشتغال حيث تكون في الدراسة /المشروع على قدر من الاتساع ، بعكس الدراسة /الدراسة .
- من حيث المنهج المعتمد ؛ الذي له قابلية الإجراء في الدراسة أكثر منه في الدراسة /المشروع ، في حين تخضع هذه الأخيرة للتنظير أكثر منها للإجراء .
- النتائج المتوصل إليها ، حيث يتحكم فيها العاملان السابقان

كما أنه من المؤكد أن أسباب الاختلاف في النتيجة أو الحكم على مستوى نقطة واحدة مرده إلى مرتكزات التحليل حيث إن مرتكزات التحليل عند "أدونيس" مؤسسة على الجانب الفكري أكثر من تأسسها على الجوانب الفنية الشكلية منها على وجه الخصوص، وهو « **ما جعل من أدونيس يعمم الجانب الفكري في كل قراءة مارسها على النصوص الإبداعية مما فوت عليه البحث في الجوانب الفنية** »[1] ؛ فبالقدر الذي يرى "أدونيس" في "أبي نواس" مثلا استثناء في طقوس الكتابة الشعرية لما له من تجديد على مستوى المضامين متمثلا في المضمون الثوري بمختلف أشكاله (الديني ، الأخلاقي، الاجتماعي) ، فإن "ابن الشيخ" لا يذكر للشاعر ما يميزه عن بقية شعراء المدونة المعتمدة في الدرس .

وكتعليق على هذا الاختلاف ،برده إلى منطلقات الدراسة عند "أدونيس" و"ابن الشيخ"، يمكن القول مع "كمال أبي ديب"أنه « **لا يكفي أن يكون النص صادرا عن موقف ثوري لكي يتحول قصيدة ، بالضبط كما لا يكفي أن يكون النص على الطرف الآخر من المعادلة موزونا مقفى لكي يتحول قصيدة ، إن تحديد الشعرية بالثورية هكذا وفي معزل عن البنية اللغوية التي تندرج فيها لا يقل " لا – بنيوية "** أي **عزلوية و نووية عن تحديد الشعرية بمكوّن لغوي كالوزن في عزلة عن شبكة العلاقات التي يندرج**

---
[1]- عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر نموذجا) ، ص 140.

فيها»[1]؛ حيث لا بد للثورة الشعرية من جسد لغوي ، كما أن رسوف درس يتغيى الوقوف على قوانين الإبداع في حدود الشكل رافضا الانفتاح على المتحوطات الخارجية للنص – من منطلق الإيمان بأن البنية بمقدورها أن تجيب عن سؤال الشعرية و ما يجعل الشعر شعرا – قد يتفلّت من بين تجاويف قبضة صرامته فعلُ الاستثناء في طقوس الشعر؛ فجديد "أبي نواس" و "أبي تمام" الشعري الذي لا يمكن تجاهله لم يمكّن درسُ الشعرية البنيوية الكشفَ عنه كما رأينا مع "ابن الشيخ"، وهو ما يمكن نعته بميكانيكية الدرس البنيوي و عدم مقدرته تلمّس الشعرية ككمون على مستويات غير شكلية؛ ذلك أن المنهج البنيوي في درس ابن الشيخ لم يراع الفرادة والتميّز فلم يستطع أن يشخص الشعرية في أداء الشاعرين ؛ ذلك أن من سمات المنهج الشكلي :

أ– هيمنة الإجراء النقدي على النص الشعري أو الروائي من الخارج المنفصل عن الأساس الإبستيمولوجية الذي أنتج النص و تلك هي المشكلة الكبرى التي تجعل حضور الإبداع في النقد الشكلي مأزوما نظرا لتجاهل الشكلانية الاختزالية هوية النص .

ب– الدرس الشكلاني عملية تجزيئية تقصي العناصر الثقافية في القصيدة بهدف جعل النص الشعري خطابا لغويا [2].

وبالتالي يَمثُل سؤال حول النظرية – بما هي فعل يسعى إلى الإحاطة العلمية بقوانين الإبداع– عن مدى تحقّقها عند كل من "أدونيس" و"ابن الشيخ" ؟

إذا سلمنا بأن تلقي النص الأدبي يكون على مستويات ثلاثة ؛ مستوى حسّي قوامه الصورة والصوت و الإيقاع ، ومستوى انفعالي قوامه رهافة الإحساس ، ومستوى فكري قوامه القدرة على اكتشاف قوانين إبداع النص المتلقى [3] ، إذا حدث التسليم، فإنه من واجب أي نظرية تعنى بالكشف عن أعراف النصوص والتنظير لها أن تحقق إشباعا على

1– كمال أبو ديب : في الشعرية ، ص 74 .

2– ينظر عمر بوقرورة : (إشكالية المفارقة بين أدبية النقد و رسالية النص)، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة باتنة ، الجزائر العدد 02 ، 2009 ، ص ص 49 ،50 .

3– ينظر : نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د ط ، 1998 ، ص ص 472 ، 473.

المستويات الثلاثة ، و نلاحظ أن الشعرية العربية عند "ابن الشيخ" كنظرية لا تحقق إشباعا على المستوى الثاني ، أي أنها لا تفسر سبب انفعال المتلقي مع نصوص و إعجابه بها دون نصوص أخرى ، البنيوية لا تجيب عن سرّ حيازة بعض النصوص تأشيرة الخلود ، وإنما الذي يقدمه درس الشعرية العربية عند "ابن الشيخ" هو جملة من القوانين الشكلية التي يمكن تلقيها حسيا من خلال الصوت والإيقاع . ولكن يبقى الدرس لا يجيب عن سؤال الشعرية **ما الذي يجعل من هذه المدونة المدروسة شعرا دون سواها ؟** ، إن دراسة "ابن الشيخ" لا تتجاوز طموح الدراسة البنيوية المنحصرة في « **جعل الأعمال الأدبية ممكنة ،إنها لا تبحث عن إنتاج تأويلات جديدة للأعمال، ولكنها تفهم كيف تحصل الأعمال على المعاني والتأثيرات التي تفعلها** » [1] ، أما عن "أدونيس" ، فبالقدر الذي يحاول فيه تفسير ما غاب في درس "ابن الشيخ" أي ما يجعلنا ننفعل مع النصوص من خلال جعل **الكلام ضد الكلام،** إلا أنه لم يقدم قوانين ثابتة تحكم هذا الجمال، أو تصنع له جسدا يُتلمس كقوانين؛ لأنه لا يحدد مرتكزات لدراسته بشكل ثابت فتارة نجده يعتمد في الكشف عن الشعرية على مرتكزات مضمونية كما هي الحال في حديثة عن شعرية الكتابة عند " أبي نواس " ؛ حيث مكمن الجدة على المستوى المضموني الثوري ، بينما
نجده في تحليله لشعر "أبي تمام" مرتكزا على الجانب الفني في التجربة الشعرية، وبالتالي فالنظرية لا تملك صياغة نهائية لقانون الشعرية .

وفي ظل هذا القصور من فعل التنظير دون تحقيق مقاصده ينبغي الاعتراف بصعوبة إخضاع الظاهرة الأدبية و تطويعها لما يتفق ومنهج الدراسة العلمية حتى أثناء السعي لبناء نظرية ؛ ذلك أن النظرية في الأدب غيرها في العلوم ، وما يميزها عن هذه الأخيرة هي أن المرونة واحدة من خصائصها؛ إذ القصد بالنظرية في الأدب في رأي بعض النقاد « **مجموعة من الافتراضات والآراء التي تكوّن في مجموعها نظرية أو مجموعة من المبادئ العامة التي تقيّم الحالات الفردية دون أن يعني ذلك بالضرورة جمود النظرية و نهائيتها من ناحية،**

---

[1] - جونثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، تر: مصطفى بيومي عبد السلام ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003 ، ص 168 .

وخطأ الحالات الفردية التي لا تتفق مع تلك المبادئ العامة بالضرورة من ناحية ثانية»[1]، ومن الواضح أن هذا الكلام يتضمن القول بعدم المغالاة، في الإيمان بإمكانية قيام نظرية أدبية تضاهي النظريات العلمية في ظواهر المادة على غرار ما يحدث في الساحة النقدية ؛ نظرا لاعتبارات عدة تتعلق بطبيعة الظاهرة الأدبية، إلا أنه حينما تُساوم النظرية عن صرامتها العلمية التي هي جزء من ماهيتها يتعين طرح سؤال عن جدوى القول بنظرية في الأدب.....؟

ربما كان "أدونيس" على قدر كبير من الوعي بحقيقة الشعر حين قدم نظرية شبه مغلقة تتعلق بمراجعة الشعرية العربية في مرحلة الشفوية منها و مرحلة الكتابة ،حيث قدم خصائص واضحة تمثل قوانين فعل الإبداع ، ولكنه في مرحلته الثالثة من مراحل رصد ملامح الشعرية العربية عنى بتقديم مقترح نظرية ظاهرها تقنيني تقعيدي، لكن جوهرها إقرار بأن **القاعدة هي اللاقاعدة** ،بحيث ترك النظرية مفتوحة لم يقيد الشعر فيها، لا بمفهوم ،ولا بشكل، ولا بمضمون ، و هو ما يؤكده مشيرا في ذلك إلى أسس التنظير للشعر؛ حيث أن « **القضية الحقيقة في الشعر ليست ما تقوله النظرية ؛ بل ما تقوله القصيدة ، إن قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النظريات في كتابة القصيدة ، لكن جميع النظريات لا يمكن أن تلغي شاعرا عظيما، وفي هذا سرّ الشعر** »[2]، إنه الشعر الذي يعلو و لا يعلا عليه، وإذا كانت مساعي أي نظرية في الأدب – و الشعرية على اعتبارها نظرية – هي اختزال هذا الشعر في قوانين واضحة تُتعرَّف بها ميكانيزمات إنخلاق الشعر، فإن طبيعة الشعر تتأبّى على هذا الإرتياض؛ «**فالظاهرة الشعرية تبلغ من التعقيد حدا يجعل معظم التنظيرات النقدية التي دارت حولها موضع مراجعة دائمة و هو ما يحدث حقيقة في واقع النقد** »[3]، وإزاء هذا الاستعصاء توضع مقولة النظرية الأدبية موضع مساءلة فيما إذا كان بالإمكان فعلا الحديث عن نظرية تحكم الشعر، وعن تهافت ما يسمى بالنظريات الأدبية بدءا بنظرية المحاكاة،

---

[1]ـــ عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص ص 197 ، 198 .

[2]ـــ أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار العودة، بيروت ، ط1 ،1980 ، ص256 .

[3]ـــ عبد الله العشي : (إشكالية الوظيفة في التنظير الشعري) ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، منشورات جامعة باتنة ، الجزائر، عدد 5 ، جوان ، 1996 ، ص 134 .

فنظرية التعبير، ثم نظرية الخلق ، و بعدها نظرية الانعكاس ، انتهاء عند النظريات ذات المترع اللغوي ، بما فيها من بناء و سمياء و تفكيك ، و صولا عند مقولات المابعديات؛ (ما بعد البنيوية ، ما بعد الحداثة ، ...)، هذا التهافت الذي لم تشهده النظرية على مستوى علوم المادة يضعنا إزاء سؤال الشعرية مرة أخرى ؛ الشعرية كموضع مساءلة و ليس كسؤال ، وفي سياق الإجابة يلتمس "**عبد الله العشّي**" الجواب عبر أكثر المصادر النقدية قربا من الشعر، وهو **الشاعر ناقدا** من منطلق الإيمان بمقولة « **إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه**»[1] مؤسسا اختياره هذا المصدرَ على اعتبارات ثلاثة :

1. **اقتناع بأن الشاعر يعرف عن عمله أكثر مما يعرفه عنه الآخرون .**
2. **اقتناع منهجي بضرورة اعتماد النصوص الأكثر قربا من الشعر والأكثر مجاورة له، فالنص النقدي للشاعر يصدر عن منطقة قريبة من منطقة الإبداع الشعري .**
3. **الإسهام في طرح مغاير يسهم في توضيح قضايا النظرية الشعرية .** [2]

وبالتالي فاكتناه حقيقة الشعر لا بد أن يكون من ذات المشكاة التي يولد منها ، والشاعر هو الأقدر على اجتياس هذا الموطن ، ويذهب عبد الله العشي إلى القول بأن مفهوم الشعراء للشعرية يتوزع على اتجاهين :

- **اتجاه يؤسس للشعرية بدءا من البعد النصي .**
- **اتجاه يؤسس للشعرية بدءا من البعد الإنساني** [3].

فعلى مستوى الاتجاه الأول يقع اشتغال النظرية ، فيما يبقى المكوّن الإنساني للشعرية بعيدا عن إدراك فعل التنظير؛ ذلك أن النظرية لا تفسّر مقدمات القصيدة ؛ كدوافع الكتابة واختيار الموسيقى والفجائية والغموض وموسم القصيدة [4] ،والنظرية في اهتماماتها الشكلية تهمل خصائص المعرفة الشعرية متمثلة في : الكشف ، التجاوز ، العذرية ، التحويلية،

1 ــ ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده ، ص 104 .

2 ــ عبد الله العشي : (إشكالية الوظيفة في التنظير الشعري) ، ص 122 .

3 ــ عبد الله العشي: أسئلة الشعرية (بحث في آليات الإبداع الشعري) ، ص 160 .

4 ــ ينظر: المرجع نفسه ، ص 24 وما بعدها .

الشمولية، النبوئية أو المستقبلية،والصوفية[1] ، ومما لا شك فيه أن الدرس الذي يجمع في اشتغاله بين البعد النصي والبعد الإنساني يكون الأقرب إلى الكمال ، وذلك ما يمكن تحقيقه بالجمع بين درس الشعرية العربية عند كل من "ابن الشيخ" و "أدونيس"؛ باعتبار الأول بحثا في الشعرية في بعدها النصي، والثاني في بعض جوانبه بحث في بعدها الإنساني .

3- آفاق الشعرية العربية :

لعله من المؤسف جدا أن يكون الحديث عن آفاق الشعرية العربية محصورا في الحديث عن الشعرية العربية كجملة إشكالات ، ما يجعل من الكلام عن الأفق طموحا مشروعا، لكنه مؤجل في ظل الأزمة النقدية الأدبية العربية ، حيث يقف النقد العربي المعاصر بقدمين على ضفتين ؛ضفة غربية من مقوماتها نظريات نقدية لها مناهجها ومصلحاتها وآلياتها الإجرائية الخاصة بها،وضفة عربية – بحكم الانتماء – لها خصوصيتها اللغوية والوجدانية، حيث يتخذ النقد الأدبي العربي في ظل هذه الازدواجية هوية نقدية جديدة تتوكأ في سيرها على الضفتين على عصا المراجعة ، وتنشد المنوال الغربي ، فتجابه بعدة إشكالات ، وفي هذا السياق فإن الحديث عن أفق الشعرية العربية مرهون بتجاوز عقبة عدة أسئلة ما انفكت تتحول إلى إشكاليات ؛ وجملة هذه الإشكاليات :

- **إشكالية المراجعة : لماذا و إلى متى ؟**
- **إشكالية المصطلح و المنهج ، وبالتالي الهوية الأدبية العربية.**

و تفصيل هذه الإشكاليات كما يلي :

أ – إشكالية المراجعة :

إن فعل المراجعة – على اعتباره في أبسط مفاهيمه عودة إلى الماضي والنظر فيه- يمكن إرجاع أصوله إلى طبيعة الإبداع الأدبي ذاته ؛ ذلك أن هذا الأخير مشبوب بنزعة الميل إلى القدامة و البدئية إذ أن الإبداع الأدبي بعامة والشعر منه بخاصة نشاط روحي للإنسان ثبوتي في عمقه،عالمه قديم ، وإنسانه قديم ، وصوره منتزعة من قدم ، ودلالاته قديمة، يكاد الشعر يكون حالة قديمة تلبست الشاعر ، و لعل ذلك ما حاول كثير من كبار الشعراء إيصاله،

[1] ـــ ينظر: المرجع السابق ، ص 116 وما بعدها .

والتعبير عنه في قصائدهم(*)، ومن هذا المنطلق يغلب على الفعل النقدي - كخطاب ناشئ حول الإبداع - الميل إلى تأصيل القضايا النقدية كما رأينا في مدخل هذا البحث فيما يتعلق بالعودة بمصطلح الشعرية إلى أرسطو، و لكن فعل المراجعة في النقد العربي يكاد يشكل ظاهرة ملفتة للسؤال ، ذلك أن فعل المراجعة لتراثنا النقدي بدأ مع عصر النهضة ولا يزال قائما على مدار ما يربو عن قرنين من الزمن (**) ما يستدعي أسئلة من قبيل لماذا المراجعة ؟، إلى متى المراجعة ؟ ، ما هي حدود المراجعة ؟.

لعل "**أبا عمرو بن بحر الجاحظ**" (***ت 255 هـ***) وهو يضع في ثقة كتابه القيم " **البيان والتبيين**" قاصدا به الرد على دعاوى الشعوبية و محاولاتهم الحط من قدر العرب ، لعله لم يكن حينها ليتصور أن ما ينافح دونه سوف يغدو فيما بعد محل مراجعة و إعادة نظر من طرف أبناء العروبة في ظل مدّ الشعوبية في طبعة جديدة (الغرب) ، و انقباض العروبة وانحصارها في طبعة جديدة(دول متخلفة) هي الأخرى ، في زمن يأتي على الأمة العربية تُغزى في أدبها بترسانة من المناهج والنظريات و الرؤى و الفلسفات ؛ ترسانة تتوخى من التماسك ، ما لا تقوى ربما حجج " أبي عمرو بن بحر الجاحظ " — المعتزلي الفكر و الحجة، العربي اللسان– الظهورَ عليها ؛ بحيث تغدو العروبة الأدبية محل ريبة ، فتتجاذب أيدي المراجعة عباءَتها ، تُصادقُ على ثقةِ الجاحظ تارة، و تفنِّدها تارة أخرى .

يأتي فعل المراجعة في الفكر العربي و النقد العربي الأدبي كرد فعل اضطراري إزاء المشروع الغربي الذي يختلف جذريا عن المتداول العربي ، المشروع الغربي الذي هو في أبسط مفاهيمه « **مشروع معرفي منذ ديكارت و الموسوعيين حتى فوكو و هابرماس بعد**

* – ما يدعم هذا الطرح هو أنه يكفي النظر إلى الشعر المعاصر لنجد أن الحياة التي يتحدث عنها الشعر حياة قديمة لا نعثر فيها على ملامح الحياة اليومية (الهاتف النقال ، سيارة الهامر ، التيليفيريك ، ناطحات السحاب ، الإنترنيت ، ...إلخ) ، و الإنسان فيها عار تماما من الحضارة ، وكأن عالم القدم بإنسانه وأشيائه هو عالم الشعر الوحيد ، لكأن الشعر يرفض كل تحضر ، ومن الشعراء الذين عبروا عن هذه الفكرة : الشاعر الإنجليزي (ييتس)(***Yeats William Butler***) (1939/1865) في قصيدة "**عودة المسيح**" ، وكذا الشاعر الإنجليزي أيضا ت س إليوت (***Tomas Sternes Eliot***) (1888 /1965) في قصيدة "**الأرض اليباب** " ، ينظر أكثر في هذا المجال : محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان، دط، دت ، ص 25.

** – يؤرخ لبدء النهضة العربية بخروج الفرنسيين من مصر سنة 1801 ، ينظر : جورجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، دط ، 1993 ، ص 05 .

أن قام بقطيعة مع مصادره المعرفية الأكثر أقدمية : أرسطو و الكنيسة ، وانتقل من التمركز حول الله و السلطان إلى التمركز حول الإنسان و الدستور »[1] ، هذا المشروع الذي بدأت نواته في التشكل مذ فنّد العالم البولندي "كوبرنيكوس"(***Koperniks***) (***1473 / 1543***)زعم الكنيسة بأن الأرض محور الكون و الكواكب و الشمس من حولها طوافة [2]، وعلى النقيض من هذا كان الفكر العربي بعامة والنقد الأدبي بخاصة ، فكرا و أدبا ذا مرجعية سلفية تتمثل في تركة فكرية و روحية ممثلة في الدين و اللغة و الأدب و الحنين والتطلعات ، و في وقفة مقارنة بين المشروع الغربي الجديد والمتداول في الفكر و النقد الأدبي العربي تملّك العقلَ العربي أشبهُ شيء بالعصاب أو النكوص والارتداد إلى الوراء، إلى التراث كما يصف ذلك البعض[3] ، فكانت العودة إلى التراث عودة مراجعة ، على أن هذه المراجعة كانت و لا تزال تنوس بين رؤى متباينة ، ويمكن استخلاص هذه الرؤى من كلام مثلا نعثر عليه في كتاب بعنوان : "**صلاح فضل والشعرية العربية**" ، حيث نصادف في أول الكتاب كلاما بهذا الشكل: « **لقد تلاشت الإدعاءات التي كانت تنادي بالقطيعة الإبستيمولوجية مع الماضي، وصرنا على العكس نحتاج إلى أن نمد الأواصر مع جذورنا التاريخية ، و لكننا نحتاج إلى نظرية منهجية تعنى بقضية التراث عموما والتراث العربي خصوصا [...] كم نحلم بأن تنشأ نظرية جديدة تستفيد من كل هذه الجهود لتنصب في تصورات أكثر نضجا ، تدخل إلى تراثنا بشكل محايد متره عن الهوى أو العاطفة »** [4]، و لعل هذا الكلام يتضمن مجمل القضايـــا المتعلقة بمراجعة التراث الأدبي ؛ و هي أن ثمة رؤية تقول بالقطيعة الإبستيمولوجية مع التراث، وأهم من نادى بذلك الشاعر والناقد "ميخائيل نعيمة" في كتابه (**الغربال**) [*]، حيث تصدر هذه الرؤية عن الإيمان بأن التراث قد استنفد

---

[1] ـــ الحبيب الجنحاني : العولمة و الفكر العربي المعاصر ، دار الشروق ، القاهرة ، ط 1 ،2002 ، ص 12 .

[2] ـــ ينظر في هذا الموضع : عبد الله العمر : ظاهرة العلم الحديث :دراسة تحليلية تاريخية : سلسلة عالم لمعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، د ط ، 1983 ، ص 29 .

[3] ـــ ينظر : محمد عابد الجابري : التراث و الحداثة ، دراسات .. ومناقشات ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 1، 1991، ص15 .

[4] - أمجد ريان : صلاح فضل و الشعرية العربية ، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ، دط ، 2000 ، ص 15 .

[*] - ينظر : ميخائيل نعيمة : الغربال ،مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط9 ، 1971.

طاقته ، وأنه لا مندوحة من المراهنة على المشروع الغربي والانخراط فيه ، ورؤية أخرى ترى بأن العودة إلى التراث إملاء تاريخي، ولعل منطلق هذه الرؤية هو الإيمان بعظمة هذا التراث إيمانا يكاد يجعله جامعا مانعا يخبئ في قمقمه علم السابقين واللاحقين، وأن في التراث ما يقابل هذا المشروع الغربي بما فيه من مناهج و رؤى و آليات إجرائية ، وأن به ما يأخذ بيد العربي في هذه المواجهة ، وتسعى هذه الرؤية إلى إثبات أن مضامين التراث لا تقل أهمية عن المناهج والآليات الغربية الحديثة ، بل لها فوق ذلك شرف السبق؛ مثلما يرى البعض في « **أن النظرية اللغوية التي وضعها الإمام عبد القاهر الجرجاني في القرن الحادي عشر الميلادي قد جاءت بنفس الأسس التي تقوم عليها نظرية القواعد التحويلية التوليدية وأرست نفس الأسس التي تقوم عليها النظرية البنيوية الوظيفية**»[1]، وقد يبلغ هذا الإيمان حد الغلو ، وهو ما عبّر عنه أحد النقّاد واصفا ذلك بقوله:«**كلما قرأنا شيئا عصفت بنفوسنا عاصفة لا تهدأ إلاّ أذا أقمنا علاقة تداخل بين قديم وحديث ، لا يستطيع كثيرون أن يطمئنوا إلى التراث إلاّ إذا لبس كل يوم لباسا حديثا و كان قادرا على أن يواجه كل شيء** »[2] ،وعلى قدر إيمان هؤلاء بالتراث يرى تيار آخر أنه لا بد من تمرير هذا التراث على مِصهر المراجعة ، وإعادة قراءته مرة أخرى و فق مناهج جديدة، لا قراءةً بالتراث في فضاء ما تحدده الرؤية النقدية السلفية من أفق ، ويعتبر "طه حسين" رائدا لهذا التيار في بحثه التراثَ وفق المناهج الجديدة معتمدا منهج "ديكارت"(***Descartes***) الشكّي ، حيث يعتبر(الضمير يعود على طه حسين) رائدا ، « **و لا يزال يلهم جيله اللاحق كيفية النظر إلى التراث بفهم علماني متحرر من قيود السلفية** »[3]، متوخيا في ذلك المناهج المستفاد منها من المشروع الغربي ،على أن العودة إلى التراث تتطلب منهجا والنقد العربي يعوِّل في ذلك على منهج غربي يُعنى بقضايا التراث كما جاء ذلك في المقولة السابقة .

---

[1] ــ ينظر: محمد عزام : نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة الموقف الأدبي ، إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، العدد337، آذار ، 2000، من موقع : www.awu-dam.org .

[2] ــ مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم لمعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، د ط، 1995 ، ص 274 .

[3] ــ هادي العلوي : محطات في التاريخ و التراث ، دار الطليعة الجديدة ، سوريا ، د ط ، 1997 ص 166 .

وإذا كان ما تقدم يتعلق بالمراجعة على مستوى النقد الأدبي العربي ، فإن درس الشعرية أيضا لم يقع بعيدا عن هذا الفعل ، علما أن فعل المراجعة لا يشغل حيزا كبيرا في درس الشعرية في أصلها الغربي ، ويكفي أن نتصفح ثلاثة كتب للشعرية الغربية و التي تعد من أبرز المصادر الغربية في المجال ليتضح ذلك ، فمؤلفات كل من : **"تيزفيتان تودوروف"**، **"جون كوين"** ، **"رومان ياكوبسون"** ، والتي تطرق إليها الحديث في الفصل الأول من البحث ، لا يُعثر فيها على أي إشارة إلى الشعرية في سياق من مراجعة، باستثناء إشارة مقتضبة جدا من" **تودوروف"** إلى كتاب أرسطو[1] ، و لم تكن الإشارة إليه إشارة مراجعة بقدر ما يؤكد "تودوروف" أن كتاب الرجل قد وُضع كنظرية في المحاكاة و ليس كنظرية في الأدب، و لّما كانت هذه المصادر الثلاثة لا تتوافر على حيز لفعل المراجعة ، فإنه يمكن القول أن فعل المراجعة يكاد يكون خصيصة متعلقة بالشعرية العربية فقط ، وذلك اقتضاء من الظرف التاريخي و السياق الحضاري لراهن الأمة العربية .

إن المتصفح لكتب الشعرية العربية يجد أن مقولة المراجعة تشغل حيزا واسعا من الحضور في درس الشعرية ، بل إن بعض من هذه الكتب لا يتجاوز عتبات المراجعة ومثال ذلك كتاب (**في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)**)[2] لــ "**طرّاد الكبيسي**"، والذي هو مراجعة للنظرية النقدية القديمة من خلال مؤلفات كل من : "قدامى بن جعفر"، "ابن طباطبا"، "الباقلاني"،"ابن رشيق القيرواني" ، "عبد القاهر الجرجاني"، و"حازم القرطاجنّي"، ويسعى من خلال هذا الجهد المراجعاتي إلى قياس هذه الجهود النظرية بمقياس مفهوم الشعرية على اعتبارها درسا في قوانين الإبداع ، وكذا نجد الأمر نفسه في كتاب لــ" **رشيد يحياوي**" الذي درس الشعرية العربية من خلال تطور الأنواع الأدبية والأغراض الشعرية على معبر من مراجعة أيضا[*]، وكذلك لا يخرج من سياق المراجعة **"كمال أبو ديب**" حين يؤكد في إحدى كتبه في هذا المجال« **أن طموح هذا الكتاب ثوري تأسيسي،**

---

[1] ـــ ينظر: تودوروف : الشعرية ، ص ص 22 ، 23 .

[2] ـــ ينظر : طراد الكبيسي : في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة) .

[*] - ينظر : رشيد يحياوي : الشعرية العربية (الأنواع والأغراض) : مطبوعات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1 ،1991.

وفي الآن ذاته رفضي نقضي »[1]، بل إن المراجعة تأخذ أحيانا في كتب أخرى في ذات السياق (سياق الشعرية العربية) شكلا من المبالغة التي لا مسوغ لها؛ فهذا الناقد "حسن ناظم" ينساق في جهد كبير لاقتفاء ورود كلمة "شعرية " في المدونة النقدية التراثية بشكل يجعلنا نتساءل إلى أي حد يمكن تعليق جهد نقدي على صدفة العثور على كلمة مطابقة لكلمة غربية مفهوما واصطلاحا ،علما أن هذه الكلمة حتى على مستوى أصلها الغربي ليست لها علاقة واضحة ومتينة بين طبعتها القديمة وطبعتها الجديدة .

الحقيقة إن فعل المراجعة شغل حيزا واسعا في الشعرية العربية ، ولم يجاوز بذلك كونَه اشتغالا على هامش متن التنظير الغربي ، بحيث أصبح لا يعدو كونه تطبيقا للنظريات الغربية على المدونة العربية ، ثم لا يعتِّم الاشتغال و تجاوز ذلك إلى تطبيقات أخرى بدءا من المناهج اللانسونية وصولا عند المناهج الألسنية، دونما تحديد لمقاصده ولحدود انتهاء فعل المراجعة، فإذا كان الهدف من ذلك هو التأصيل و إيجاد مرجعية ، فإن أول تناقض في هذا الفعل هو أن التأصيل يتنافى واستعارة الآليات والنظريات والمناهج، و« **ما دمنا نبحث في مجال التأصيل فليس من العملي ولا الموضوعي أن نسلط وبصفة تعسفية مناهج ونظريات مستوردة كالبنيوية والأسلوبية وغيرها على النص العربي [...]فالنقد في أزمة مرجعية وسيظل كذلك ما لم يتحرر من سلطة المذاهب الأدبية الغربية »**[2] ، وإذا كانت المراجعة بداع من الرغبة في الجديد ورفض القديم ونقضه كما تقدم في كلام "كمال أبي ديب"، فلعل هذا الطموح مفتقد إلى علميةِ فعل التنظير؛ نظرا لغياب النموذج الإرشادي[*] الموحد بين المنهج المعتمد ومدونة الاشتغال .

وفيما تقدم من حالات فإن فعل المراجعة في النقد العربي المعاصر يظل لا يتجاوز كونه اشتغالا على هامش نظرية الأدب التي يكتبُ متنَها النقد الغربي .

---

[1] ـــ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1979 ، ص 07 .

[2] ـــ عبد المجيد براهمي : (آراء نقدية في الحداثة الشعرية)، مجلة القصيدة ، الجاحظية ، الجزائر ، العدد11 ، 2004 ، ص99.

[*] – سيأتي الحديث عن مفهوم النموذج الإرشادي في العنصر القادم من الفصل .

ب – إشكالية المصطلح والمنهج :

إن الحديث عن أفق الشعرية العربية كفعل نقدي يسعى إلى تعرّف قوانين الإبداع وصياغتها في شكل نظرية لا يمكنه تجاهل العقبة التي يطرحها المصطلح النقدي في سبيل سعي هذا الفعل ؛ ذلك أنه « **في الحديث عن نظرية أدبية عربية أول ما نواجه بأزمة مصطلح حادة لا ترجع إلى فقر في المصطلح الأدبي أو اللغوي أو ندرته ، بل تعدده وتخمة الساحة به من ناحية و إلى التداخل الواضح بين بعض المصطلحات المفاتيح أو الجوهرية من ناحية ثانية** »[1] ، وإذا كان المنهج هو الآلية التي من خلالها تحقق النظرية أبعادها على معبر من إجرائية ، فإن سلامة النظرية مرهونة بسلامة المصطلح الذي يمثل الجهاز المفاهيمي للمنهج؛ على اعتبار «**أن المنهج والمصطلح رديفان متلازمان وأن المصطلح – في أدنى وظائفه النقدية – هو مفتاح منهجي** »[2] ، والحقيقة أن المصطلح النقدي كجهاز مفاهيمي للنظرية الأدبية العربية يطرح إشكالية في حدّ ذاته ، حيث إن إشكالية المصطلح النقدي في النقد العربي المعاصر تستمد ذاتها من مشارب عدة ؛ منها بالإجمال ما هو متعلق بالمصطلح في منبته الأصلي (الغربي) ، ومنها ما هو متعلق بالمصطلح ما بعد الترجمة، وتفصيل ذلك أن أول الإشكالات راجع إلى كون المصطلح عنصرا في نظرية تتوخى العلمية ، إلا أنها محاطة بريبة ، و ثانيها يعود إلى كون المصطلح النقدي كان مشكلا في منبته الأصلي (النظرية الأدبية الغربية) ، ومردّ ثالثها إلى تأزم المصطلح النقدي أكثر بفعل الترجمة إلى العربية ، وأما رابعها فناجم من تحول النقد الذي انتقل من نقد يتخذ من الإبداع محورا للدراسة النقدية إلى نقد يجعل ذاته محورا ، أو ما يسمى بالنقد اللافت للنظر إلى نفسه

فأما عن السبب الأول ، فلقد أدرك المنظر الغربي مزالق انبناء نظرية تتوخى العلمية للتبلُّغ على اكتناه الظاهرة الأدبية ، حيث « **يؤكد أنصار النظرية العلمية أن الناقد الذي يعتمد المنهج العلمي في تحليله و تقييمه للأعمال الأدبية لا يلجأ إلى الإكثار من استخدام المصطلحات النقدية خاصة المعقدة والمتقعرة منها ، كما انه لا يتعسف في فرض**

---

[1]– عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 306 .

[2]– يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ،2008 ،ص57 .

المصطلحات أو المفاهيم المستعارة من علوم أخرى كالبيولوجية ،و الكيمياء ، و الفيزياء والرياضيات. إلا للضرورة العلمية القصوى» [1]، ولعل تأكيدهم هذا جاء في ظل ما أحيطت به النظرية بهالة من الانتقاد ، لحتى أصبحت الرسومات الكاريكاتورية تضع النظرية علـــى قدم المســـاواة من الأزمة القلبية ، و تضع المنظر (***theorist***) موضع الإرهـــابي (***terrorist***) [2]؛ نظرا لما تعج به من تداخل المفاهيم واضطراب المصطلحات و تعدد الإجراءات و التخبط في العدمية أحيانا و الإيغال في التجريد أحايين أخرى ، فإذا كان المصطلح جزءا أساسيا في كل ؛ هو هذه النظرية ، فلابد وأن هذا الجزء يحمل بعضا من أعراض أزمة الكل .

وأما عن السبب الثاني ، فيكفي أن نسترجع مفاهيم مصطلح الشعرية عند بعض أقطابها الغربيين كما تقدم في الفصل الأول لنسجل اختلافا على مستوى دلالة المصطلح؛ فبينما تعني الشعرية عند "**جون كوين**" كمونا يتوافر عليه الخطاب فينحو به منحى أدبيا بعامة وشعريا بخاصة ، حاصِرا هذا الكمون في ظاهرة الانزياح ، فإن "**تودوروف**" يقصد بالشعرية الدراسة التي تتغيى الوقوف على قوانين الإبداع الأدبي على معبر من درس محايث، ولعل الفرق بين المفهومين واضح على اعتبار الأول كمونا مستهدَفا بالكشف عنه ، والثاني دراسة تستهدف هذا الكمون بالكشف ، بل إن دلالة المصطلح تختلف وتتعدد عند ناقد واحد وهو ما نراه في تعريف "**تودوروف**" و "**ديكرو**" للشعرية في مؤلف واحد كما تقدم، ولعل ذلك راجع إلى كون«**ديناميكية المشهد النقدي تقوم في الواقع على التعددية وليس على الأحادية** »[3] ، ومؤكد أن هذا المصطلح الغربي و هو يمارس هجرته إلى النقد الأدبي العربي احتفظ بما علق به من إشكالات في منبته الأصلي منضافة إليه الإشكالات الناجمة عن فعل الترجمة .

1- نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي ، ص 474 .

2- ينظر: عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص ص 137 ، 144 .

3- ينظر : عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص) ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، دط ، 2003 ، ص 13 / الهامش .

أما عن السبب الثالث، فهو الذي يمثل – فعلا – إشكالية المصطلح الأدبي في الفعل النقدي العربي المعاصر؛ذلك أنه إن كان سؤال المصطلح كإشكالية بصفة عامة يطرح على مستوى آليات صياغته(*)، فإن إشكالية المصطلح النقدي العربي تناقش بصفة خاصة على مستوى آلية الترجمة ، على اعتبار أن النقد العربي الحديث والمعاصر بنظرياته ومناهجه في الأساس منقول عن المناهج والنظريات الأدبية الغربية عن طريق الترجمة ، ولما كانت « **كل ترجمة خيانة** » [1] كما في المقولة القديمة عند الإيطاليين ؛ فإن الترجمة بالإضافة إلى نقلها للمصطلح الأدبي مرفوقا بالإشكالات المتقدمة غير منفصل عنها، فإنها أضافت إليه إشكالا آخر ،وأكبر إشكالات الترجمة المصطلحية المبالغة في ذلك ، ما جعل الخطاب النقدي ساحة تسرح فيها المصطلحات و تمرح ، بل إن الكلمة التي لا ترقى إلى أن تكون في الخطاب النقدي الغربي مصطلحا ، غدت بفعل الترجمة في الخطاب النقدي العربي مصطلحا؛ ذلك أن هذا الأخير غدا مؤشر حداثة في النقد العربي ، وقصد ما أن يؤكد الناقد العربي إلمامه بالمشروع النقدي الغربي منهجا ونظرية يعمد إلى المبالغة في توظيف المصطلح « **ظنا من بعضها أن ذلك هو شفيع الانتماء النقدي الحداثي** »[2]، فإذا المصطلح المترجَم بموجب هذا لم يعد من اقتضاء الحاجة و بقصد التبلّغ به على الفهم العلمي المنهجي كوسيلة، بقدر ما أصبح غاية في ذاته وهو ما يورد عنه "**محمد عناني**" أمثلة في كتابه (المصطلحات الأدبية الحديثة) ، حيث « **لم يعد البعض يستخدم [مثلا] كلمة " التناول " أو " المعالجة " أو المنهج لا بل و لا الدراسة مفضلا كلمة " المقاربة " ، وهي ترجمة غريبة لكلمة *Approach* الإنجليزية التي لا تعني أكثر من أي من هذه الكلمات ، و إن كانت قد توحي للقارئ بفيض عميم من المعرفة و التبحر في المذاهب الحديثة** »[3] .

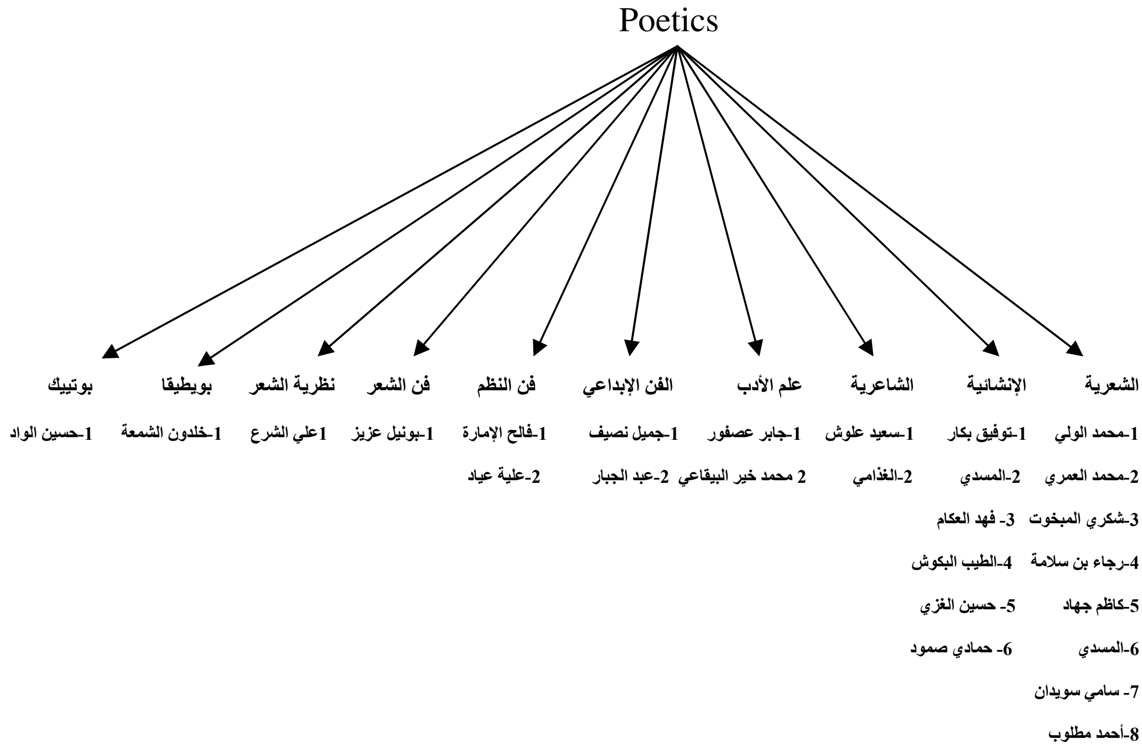
*– يحصر "يوسف وغليسي" آليات صياغة المصطلح في سبع آليات ؛هي : الاشتقاق ، المجاز، الإحياء، التعريب، النحت، الوضع (الارتجال)، والترجمة . ينظر : يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص ص 79-105.

1– ينظر: نسيمة عيلان : (إشكالية ترجمة النص الأدبي) ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، منشورات جامعة عنابة ، الجزائر، العدد 4 ، جوان ، 1999 ، ص 69 .

2– يوسف وغليسي : الشعريات و السرديات ، ص 07 .

3- نقلا عن : عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 93 .

وأما عن السبب الرابع، فإن أزمة المصطلح في الحقيقة تنحدر من أزمة النقد الذي أصبح يلفت النظر إلى نفسه متقمصا بعض خصائص الإبداع ذاته إن لم نقل أهمها (**الغموض**)، أين أصبح المصطلح من الخطاب النقدي ينشد الثخانة بتعبير "**رولان بارت**" فأضحى بمثابة الدال في الخطاب الإبداعي ، و لعل مصطلح الشعرية (***poétique***) من أكثر المصطلحات النقدية عرضة للتضارب على مستوى الترجمة اصطلاحا و مفهوما، فبالنسبة للمصطلح المقابل لهذه الكلمة في العربية،ليس ثمة أدل عن أزمة البحث عن مقابل في النقد الأدبي العربي للوافد الغربي من هذا المشجر الذي وضعه الباحث "حسن ناظم" في جرد اقتفائي على مستوى كتب النقد [1].



ولأجل هذا لا يُستغرب حين نسمع أحد النقاد يصف هذا الكم من المصطلحات الذي جوبه به مصطلح الشعرية ببلوغ درجة العبثية في الترجمة [2]، بل إن أزمة المصطلح النقدي يمكن تلمسها على مستوى الناقد الواحد ؛و مثال ذلك "أدونيس" في دراسته للشعرية العربية

---

[1]- ينظر : حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ص 18 .

[2]- ينظر : عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص91 .

حيث رأينا كما تقدم أن مصطلح الشعرية مجابه بعدة دلالات فهو (مصطلح الشعرية) في مؤلفه (**سياسة الشعر**) يحيل على دلالة الكمون الذي ينحى بالخطاب منحى شعريا [1]، بينما يحيل المصطلح في كتاب آخر يحمل المصطلح عنوانا (**الشعرية العربية**) على دلالة النظرية، وأحيانا أخرى يبرأ من أي دلالة آخذا النعت من كلمة الشعر فقط .

وفي ظل هذه التعددية المصطلحية لا يمكن الحديث عن شعرية عربية كنظرية في الشعر إلا إذا تكرست عملة مصطلحية واحدة[*] ، ولا يكون ذلك إلا بنضج فعل الترجمة أكثر وإيلائه أهمية كبيرة،وكذا التأسيس لنقد بعيد عن الحذلقة ولفت النظر إلى نفسه ، وقبل ذلك كله لا بد من تجاوز السبب الجوهري في أزمة المصطلح ، والذي يرجع إلى « **أن الإحساس بمركزية الثقافة الغربية وعالميتها من لدن المثقف العربي ، وغياب فكرة المشروع الحضاري - الذي يعمل على تأصيل الوافد وجعله يتكيف مع التربة التي انتقل إليها- جعل موقف المترجمين منحصرا حبيس عقدة التفوق الغربي** »[2]، على أن أزمة المصطلح في أصلها هي أزمة تهجير المناهج والنظريات على اختلاف حمولتها الفكرية والوجدانية والدينية ، ومحاولة تطبيقها على المدونة العربية الفكرية عموما والأدبية منها على وجه القصد دون مراعاة خصوصية المدونة التي أُريدَ لها الإخضاع لمتطلبات هذه النظريات والمناهج التي نشأت في ظل **نموذج إرشادي**(البيئة التي تنشأ فيها منظومة فكرية معينة على وجه من الاصطلاح) يختلف تماما عن بيئة نشوء المدونة العربية ، وإذا كان التباين على مستوى النموذج الإرشادي يمنع حتى قيام حوار بين نظريتين كما يرى ذلك "**توماس كون**"(***Tomas Kuns***) في كتابه (**بنية الثورات الفكرية**) ، حيث يذهب بالقول إلى «**عدم قابلية النظريات العلمية [المختلفة] للقياس المتكافئ للحكم عليها بالمقاييس نفسها وتقييمها بالمعايير نفسها ، لكل نظرية إطارها ومفاهيمها وعالمها ،حتى أن الحوار بين**

---

[1]- ينظر: أدونيس : سياسة الشعر ، ص 22 ، و ما بعدها .

[*]- يورد الباحث يوسف وغليسي أيضا في إحدى كتبه جدولا جرديا من ست صفحات يتضمن اقتفاء لتعدد الترجمات العربية لمصطلح الشعرية مرفوقا بأسماء المترجمين و صفحات ورود المصطلح في كتبهم ، ينظر : يوسف وغليسي : الشعريات و السرديات ص36 و ما بعدها .

[2]- عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 2005 ، ص 314 .

نظريتين في مرحلتين مختلفتين،أي في نموذجين إرشاديين متعاقبين هو بمنزلة حوار بين الصم لن يسمع أحدهما الآخر »[1]، فإذا كان مثل هذا الحوار في النظريات العلمية ذات الحدود الواضحة والأسس المتينة غير علمي، فمن المؤكد أن حدوث ذلك على مستوى النظرية الأدبية ذات الحظ القليل من العلمية (نظرا لطبيعة الظاهرة الأدبية) سوف يُشِيع نوعا من الفوضى وسوف لن يؤدي إلى نتائج علمية ، وهو ما يحدث فعلا على مستوى النقد العربي المعاصر من التعسف في إخضاع النص العربي لنظريات ومناهج غربية .

وهكذا، ومما تقدم ، فإن الحديث عن آفـــاق الشعرية العربية لا يعدو كونه حديثا عن أسئلة حول جملة إشكالات ترافق واقع الشعرية العربية ، يحاول النقد العربي تجاوزها ليُتاح على معبر من ذلك الحديث عن آفاق الشعرية العربية .

[1]- نقلا عن : يمنى طريف الخولي : فلسفة العلم في القرن العشرين (الأصول ، الحصاد ، الآفاق المستقبلية) ، ص ص 417 ، 418.

خاتمة

خاتمـــــة :

ختاما للبحث وعودا على بدء، تحاول هذه الصفحات الأخيرة من عمر البحث تحصيل ما تقدم من خلال النقاط الآتيـــة :

أولا : من المؤكد أن البحث– على الأقل– كان محاولة للتعريف بجهد نقدي للشاعر والناقد الجزائري المغترب "جمال الدين بن الشيخ" الذي له جهد السبق وفضل النوعية على كثير من النقّاد العرب ؛ كونه قدم دراسة مبكرة للشعرية العربية وفق منهج بنيوي ذي منهجية صارمة ، في وقت كان النقد العربي منكبا على المناهج السياقية من تاريخي و نفسي و اجتماعي .

ثانيا : من جهة ثانية، لعل البحث – ضمن سلسلة هائلة من الدراسات التي عنت بمؤلفات الرجل– حاول على الأقل عزل الجهد النقدي الأدبي ، في المشروع النقدي لـــ"أدونيس" من خلال أعماله التي تتحلّق في صيغة مشروع دراسة أنطولوجية للعقل العربي يتداخل فيها الفكر والتاريخ والسياسة والدين بالأدب، ثم أعاد ترتيب هذا المتداخل وأعاد صياغة المادة الأدبية فيه، ليقدمها على وجه من وضوح، واضعا إياها تحت عنوان (الشعرية العربية) .

ثالثا : في سياق المقارنة بين العملين كشف البحث عن تباين الرؤى على مستوى درس الشعرية العربية عند الناقدين انطلاقا من التباين على مستوى مرتكزات الدرس منهجا ورؤية؛ فبالقدر الذي تصدر فيه الدراسة عند "ابن الشيخ" عن البعد النصّي للمتن الشعري معتمدة في ذلك **المنهج البنيوي** الذي يأخذ بالنص من حيث تحققه اللغوي ؛ فإن "أدونيس" يؤسس رؤيته لفعل الشعر على البعد الإنساني للظاهرة الشعرية؛ جاعلا في ذلك الشعر ترجمة عن هاجس إنساني قبولا وتساؤلا، ورغبة في التحول؛ حيث الشعر تعبير عن الإنسان قبل كل شيء ، معتمدا في ذلك من المناهج ما يتفق وهذا البعد الإنساني، فبدا منظِّرا أكثر منه دارسا إجرائيا بخلاف ما هي عليه الحال مع "ابن الشيخ"،وذلك فرق جوهري بين **الفعل النقدي/الدراسة**، و**الفعل النقدي/المشروع**،حيث يطغى الإجراء على الأول ، والتنظير على الثاني.

رابعا: يمكن القول أن الجهد الذي قدمه "ابن الشيخ" من خلال كتابه (**الشعرية العربية**) يقدّم الشعرية في الجانب المتحقق من الإبداع الشعري ، بعد أن يستوفي البناء اللغوي للشعر كماله ، حيث عنى بالتأسيس لنظرية قواعد الكتابة الشعرية في مدونة متحققة (المدونة الشعرية للعصر العباسي) ،وعليه يمكن القول إنّ شعرية التشكيل عند "ابن الشيخ" هي شعرية (**المنجـــز**).

خامسا : أمّا عن جهد أدونيس الذي قدمه في شكل مقترح نظرية للكتابة الشعرية في المرحلة الثالثة من مراحل الشعرية العربية في دراسته التي كان درس المراجعة فيها بمثابة توطئة فقط لمقترح نظريته ،فقد عنى بفتح الأفق لغير المتحقَّق الشعري الذي لم يولد بعد،حيث رأى أنه لا يمكن تقييده بقوانين تتنافى وماهية الإبداع ، فجعل نظريته تستند على الشاعر والرؤيا، لا على الشكل الشعري ،وبالتالي فالشعرية عند أدونيس هي شعرية ما ينبغي أن يكون عليه الشعر ؛ إنها شعرية (**إمكانيـــة**) .

سادسا: بالرغم من هذا التباين في المنطلقات أو في عقيدة الفعل النقدي الذي أدى بدوره إلى اختلاف في النتائج المتوصل إليها وخاصة ما تعلق بالموقف من "أبي نوّاس" و"أبي تمّام" كما تقدم ، نظرا لارتكاز درس "ابن الشيخ" على الجانب الشكلي من الشعر، وارتكاز درس "أدونيس" على جانب المضامين الثوريـــة فيه ، بالرغم من ذلك إلاّ أنّ كل رؤية تضيء جانبا من شعرية النص يكشف بعضها عن بنائه اللغوي ، ويعرّي الآخر جوهره الإنساني، وفي فعل من مكاملة وجمع بين الرؤيتين يتحقق الكشف عن شعرية النص .

سابعا: انطلق "جمال الدين بن الشيخ" من فعل المراجعة للتراث النقدي، وانتهى إلى ضرورة تجاوز شعرية الحقـــل المقيّد؛ حيث رأى آفاق الشعرية العربية في المتخيل الذي يسكن التراث العربي من خلال الملاحم الحربية وقصص الحب و حكايا ألف ليلة وليلة وكتب العجائب ، وهو ما يفسر تحوّل "ابن الشيخ" في اهتماماته الأدبية إلى الاهتمام بالتراث السردي الذي يرى فيه إمكانية العثور على نواة لشعرية عربية أكثر انعتاقا من ربقة القيود التي هي عليها الشعرية العربية في جنس الكتابة الشعرية؛ أي أن "ابن الشيخ" يقدم مقترح متن سردي لتأسيس متن نظري للشعرية العربية في فضاء أكثر تحررا (**الشعرية**

السردية)، وهو ما جسده من خلال تأسيسه تجمعا للبحث في حكايا (ألف ليلة وليلة) في كوليج دوفرونس بفرنسا، وهو المشروع الذي مات دونه .

ثامنا : انطلق أدونيس أيضا في درسه للشعرية العربية من فعل المراجعة للمدونة التراثية إبداعا ونقدا لينتهي أيضا إلى ضرورة تجاوز الشفوية كترعة في قول الشعر إلى ما أسماه **بالكتابة** التي تذوب فيها الحدود الأجناسية ، و تعلو فيه الشعرية ككمون يمكّن للنص أدبيته؛ كتابة من خصائصها :

- **نفي المعلوم وإيجاب المجهول .**
- **إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية .**
- **الزمن الثقافي بدل الزمن الشعري.**
- **الإنتاج حركة خلاقة ،الثقافة ابتكار .**
- **الكتابة سؤال لا جواب .** [1]

وهذا الأفق التجاوزي يكوّن نواة لتأسيس متن للشعرية العربية تتجاوز حدود الكتابة على هامش المتن الغربي .

تاسعا : في سياق الحديث عن أفق الشعرية العربية وبناء على العنصرين السابقين يتضح أن كلا الطرحين يفتح للشعرية العربية مقترح أفق جديد ، وقف عند حدوده البحث و لم يخض فيه ،على اعتباره موضوعا مستقلا بذاته ؛ فيما اكتفى البحث بالإشارة إلى ضرورة تجاوز ما يمكن أن يشكل عائقا دون هذا الأفق متمثلا في إشكالية تهجير النظريات والمناهج الغربية وتطبيقها على النص العربي دون مراعاة تباين النموذج الإرشادي لطرفي الهجرة الذي يوّفر الحمولة الفكرية ، والخصوصية لهذه النظريات و المناهج من جهة، وللمتن العربي من جهة ثانية ، وهو ما يمثل أزمة النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، حيث تحول المتن الإبداعي العربي إلى حقل للتجارب تتداوله النظريات الغربية بدءا من السياقية انتهاء عند النسقية، ولعل رَدّة فعل هذا النص غير المتقبِّلة تُرجمت بأزمة تعدد المصطلح النقدي، وانصراف الجهود النقدية العربية على مدار من قرنين أو يزيد إلى فعل المراجعة بما يتضمنه هذا الفعل من

---

[1] – ينظر: محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ، ص ص 49،50.

مقايسة ومقارنة ونقض ورفض ، فشغل ذلك عن الأفق الحقيقي للشعرية العربية والذي هو ضرورة تأسيس متن نقدي عربي ، وعدم الاكتفاء بالاشتغال على هامش المتن التنظيري الغربي .

عاشرا: ما تقدم من نقاط يُسلم في الختام إلى القول بأن الكلام عن الشعرية العربية كلام عن معادلة هوية يتجاذبها طرفان ؛ متن عربي له خصوصية الثراء والانتماء على مستوى الإبداع ، ومتن نظري غربي له خصوصية ثراء المنهج والإجراء ، وبين هذا وذاك يبقى فعل تأسيس شعرية عربية – كنظرية – مرهونا بمدى تأميم هذا الثراء في المتن الأول من خلال متن نظرية تقع على معزل من التبعية للمتن الغربي .

هذا جملة ما وقف عنده البحث على مدار فصوله المتقدمة ، وبالله المستعان .

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/ الكتب العربية :

1–ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، ج1، 1981.

2–ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، قراءة وشرح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، د ط، د ت.

3–إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري) ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ،ط 4، 1983 .

4– إحسان عباس : فن الشعر ، دار الشرق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ، ط1، 1996.

5–أحمد الجوة : بحوث في الشعريات (مفاهيم واتجاهات) ، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، د ط ،2004 .

6–أحمد بدر : أصول البحث العلمي ومناهجه ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط4، 1984 .

7–أحمد صقر : تاريخ النقد ونظرياته، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر ، د ط،2001.

8–أحمد محمود المصري : قضايا نقدية (قراءة في تراث العرب النقدي) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، مصر ، ط1،2007 .

9–أحمد يوسف : القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة) ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 2007 .

10– أدونيس: الثابت والمتحول (الإتباع والإبداع عند العرب) ، دار العودة، بيروت ، لبنان ، ط4 ، ج1 ،ج2 ، ج3 ، 1983 .

11– أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985 .

12– أدونيس : ديوان الشعر العربي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، ج1، ج2 ، 1964 ، ط1 \ ج3 ، 1968 .

13- أدونيس : سياسة الشعر، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط4 ،1996 .

14- أدونيس : زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان، ط5 ، 1986 .

15- أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار العودة، بيروت ،ط1 ،1980 .

16- أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ،ط1 ، 1989 .

17- أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1979.

18- الآمدي : الموازنة بين الطائيين، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، ج1، 1972 .

19- الجاحظ : الحيوان ، تح ؛عبد السلام محمد هارون ،مطبعة البابي الحلبي، القاهرة،ط2 ، ج3 ،1948.

20- الحبيب الجنحاني : العولمة و الفكر العربي المعاصر ، دار الشروق ، القاهرة ، ط، 2002 .

21- الخطيب التبريزي : كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق :الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1994.

22- الطاهر أحمد المكي : دراسة في مصادر الأدب ، دار الفكر العربي ، القاهرة، مصر، ط 8 ،1999 .

23- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، ج 1، 1951 .

24- أمجد ريان : صلاح فضل و الشعرية العربية ، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة ، دط ، 2000 .

25- بشير تاوريريت : أدونيس في ميزان النقد(أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه) ، مطبعة مزاود ، الجزائر ، دط ، 2006 .

26- بشير خلدون : الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي ، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر ،دط ، 2007 .

27- جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، وحدة الرغاية ، الجزائر ، دط ، ج2،ج4 ، 1993 .

28- حسن البنا عز الدين : الشعرية والثقافة (مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2003.

29- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، دط ، 1994.

30- رشيد يحياوي : الشعرية العربية (الأنواع والأغراض) : مطبوعات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1،1991 .

31- سحر سامي : شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 2005 .

32- سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط2 ، 2000.

33- سفيان زدادقة : الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008 .

34- سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشرق ، القاهرة ، ط8، 2003.

35- شكري عزيز الماضي : محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة ، الجزائر، ط1 ، 1984.

36- شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، دط ، 1993 .

37- صلاح فضل : أساليب الشعرية العربية ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، مصر ، دط ، 1998 .

38- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، دط ، 1992 .

39- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط4 ، 2005 .

40- طراد الكبيسي : في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة) ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، دط ،2004 .

41- عبد السلام المسدي :المصطلح النقدي ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ،تونس ، دط ، دت .

42- عبد العزيز حمودة : الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص) ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، دط ، 2003 .

43- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، دط ، 2003.

44- عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط ، 2001.

45- عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ، دط، 2005 .

46- عبد القادر هني : نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، دط ، 1999 .

47- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تقديم علي أبو زقية ، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، دط ، 1991 .

48- عبد الله العشي : أسئلة الشعرية (بحث في آليات الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2009 .

49- عبد الله العمر : ظاهرة العلم الحديث : دراسة تحليلية تاريخية ، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، د ط ، 1983 .

50- عبد الله محمد الغذامي : عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر، ط4، 1998.

51- عبد الله الغذامي : المشاكلة و الاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه والمختلف) ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط1 ، 1994 .

52- عصام العسل : الخطاب النقدي عند أدونيس ، (قراءة الشعر نموذجا) ،دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1 ،2007 .

53- عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، مطبعة الرسالة ، مصر ، ط5 ،1970 .

54- عمر فرّوخ : تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط4، ج1، ،ج2، ج3 ،ج4 ، 1981 .

55- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1982.

56- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان ، ط1، 1979 .

57- كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط1، 1987.

58- مجاهد عبد المنعم مجاهد : جدل النقد وعلم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ، دط ، 1990.

59- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 .

60- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها (التقليدية) ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 .

61- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2001 .

62- محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان ، دط ، دت .

63- محمد عابد الجابري : التراث و الحداثة (دراسات .. ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 1 ،1991 .

64- محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط ، 2004.

65- مصطفى ناصف : اللغة و التفسير والتواصل ، سلسلة عالم لمعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، د ط ، 1995.

66- ميخائيل نعيمة : الغربال ،مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط9 ، 1971.

67- نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، د ط ، 1998 .

68- هادي العلوي : محطات في التاريخ و التراث ، دار الطليعة الجديدة ، سوريا، دط ، دت .

69- وحيد صبحي كبابة : الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، دط ،1997 .

70- يمنى طريف الخولي : فلسفة العلم في القرن العشرين (الأصول – الحصاد – الآفاق المستقبلية) ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 264 ، 2000 .

71- يوسف وغليسي : الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، (بحث في المنهج و إشكالياته) ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر د ط ،2002 .

72- يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1، 2008 .

73- يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر، دط،2007 .

2/ الكتـــب المعربة :

74- أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة: إبراهيم حمادة ، هلا للنشر والتوزيع ، ط1، 1999.

75- أوستين وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة: محي الدين صبحي،مراجعة : حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان، دط، 1987.

76- تيزفتان تودوروف : الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط 1، 1987.

77- جان بياجي : البنيوية ، ترجمة: عارف منيمنة و بشير أوبري ، منشورات عويدات، بيروت باريس ، ط 4 ، 1985.

78- جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، ترجمة: مبارك حنون و محمد الولي و محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1996.

79- جوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ،ط1 ، 2003.

80- جون كوين : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا) ، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، ج1، د ت.

81- خوسي ماريا بوثويلو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب ، د ط ، د ت .

82- رامان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، عبده غريب ، دط ، 1998.

83- رولان بارط :درس السيميولوجيا، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي ،تقديم :عبد الفتاح كليليطو، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط3، 1993.

84- رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988.

85- عاطف فضول : النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس (دراسة مقارنة)، ترجمة: أسامة إسبر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، دط ، 2000.

86- فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة ، ترجمة : عبد الكريم حسن ، سميرة بن عمر، شراع الدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1996.

87- فيكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية ، ترجمة : الولي محمد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 2000.

88- فيلو و كارلوني : النقد الأدبي، ترجمة : كيتي سالم،منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1984 .

89- كريس بولديك : النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 ، ترجمة : خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة الجزائر، دط ، 2004.

90- كولن ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة : عمر الديراوي أبو حجلة، منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1979 .

91- والترج أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة : حسن البنا عزالدين ، مراجعة: محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت ،العدد 182 ، 1994.

92- والتر كوفمان : التراجيديا والفلسفة ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1993.

93- الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، تر: إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، الشركة المغربية للناشرين المتحدي، ط1، 1982.

94- مجموعة من النقاد : اللغة الفنية ، تر: محمد حسن عبد الله ، دار المعارف، مصر، دط ، دت .

3 / الكتب الأجنبية :

95- *Ferdinand de Saussure : Cours de linguistique générale, ENAG , édition ,Alegria ,1994.*

96- *Jamal Eddin Bencheikh : Poétique arabe Essai sur les voies d'une création ,éditions Anthropos - paris,1975.*

97- *Jean Dubois et autres :dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, la rousse,paris .*

98- *Joëlle gardes- tamine marie Claude hubert: Dictionnaire de critique littiraire , cérés éditions 1998.*

99- *Charles Henri Favord : La linguistique , encyclopédie du monde actuel , cérés éditions,1995.*

4/ الموسوعات والمعاجم :

100- عبد المنعم الحنفي : الموسوعة الصوفية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة مصر ، دط، دت.

101- لويس معلوف : المنجد (قاموس اللغة) ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، لبنان، ط14 ، 1954 .

102- مراد وهبة : المعجم الفلسفي (معجم المصطلحات الفلسفية) ، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، مصر، دط ، دت .

103- نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1 ، 2003.

5/ الدوريـــات :

104- الإبداع و العلوم الإنسانية ، الناشرون لتوزيع المطبوعات والصحف ، بيروت، لبنان، عدد 37 المجلد العاشر ، أيار – حزيران 1999.

105- الآداب العالمية ، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، سوريا ، العدد129 ، 2007.

106- الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة باتنة ، عدد 02 ، جوان ، 2009 .

107- العلوم الاجتماعية والإنسانية ، منشورات جامعة باتنة ، الجزائر عدد5، جوان، 1996 .

108- العلوم الاجتماعية والإنسانية ، منشورات جامعة عنابة ، الجزائر العدد 4، جوان ، 1999.

109- اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، العدد 2 ، د ت .

110- الموقف الأدبي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سوريا،العدد 446، 2008.

111- عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مجلد ، 25، العدد 4 ، أفريل ، 1997 .

112- عمان، أمانة عمان الكبرى ، مطابع الرأي التجارية ، عمان ، العدد 90، ديسمبر 2002 .

6 / المواقع الإلكترونية :

1- *www.elkarmel.org*
2- *www. neelwafurat com*
3-*www.jehat.com*
4- *www. maghress . com*
5- *www. alarabalyawm .net*
6- *www.awu-dam.org*



فهرس الموضوعات

فهـرس المواضيـــع